

معنى الجمال

نظريّة في الاستطيقا

تأليف: ولترن برنيس • ترجمة: (المأم) عبّود (الغنام) (المأم)



کتابخانه ملی و اسنادخانه جمهوری اسلامی ایران

المشروع القومي للترجمة

معنى الجمال

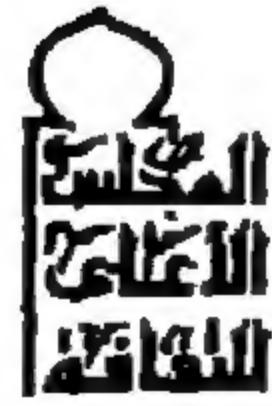
نظرية في الاستطيقا

تأليف

ولتوت . ستيس

ترجمة

إمام عبد الفتاح إمام



٢٠٠٠

THE MEANING OF BEAUTY
A THEORY OF AESTHETICS

BY
W.T. STACE
(1929)

Translated by:
Dr. E. Abdel Fatah Emam
(2000)

معنى الجمال

نظرية في الاستطيقا

الفهرس

الموضوع	الصفحة
مقدمة بقلم المترجم	7
تصدير	35
الفصل الأول : الجمال من حيث إدراكه	37
الفصل الثانى : الجمال من حيث مفهومه	49
الفصل الثالث : ماهية الجمال	71
الفصل الرابع : ماهية القبح	91
الفصل الخامس : تنوعات الجمال	107
الفصل السادس : أسس النظرية	115
الفصل السابع : جمال الطبيعة	127
الفصل الثامن : جمال الفن	151
الفصل التاسع : ملاحظات على الفنون الجزئية	167
الفصل العاشر : مشروعية الأحكام الجمالية	209
الفصل الحادى عشر : ما تبقى من مشكلات علم الجمال	227
ملحق : كروتشه والأفكار الشائعة عن الحدس	241
معجم بالمصطلحات الفلسفية	245
مؤلفات الأستاذ الدكتور - إمام عبد الفتاح إمام	252

مقدمة

بقلم المترجم

فى استطاعة الباحث أن يدرس موضوع الجمال - أو غيره من الموضوعات الفلسفية المختلفة - كما يُدرس الكائن الحى بطريقتين مختلفتين:

الطريقة الأولى : طويلة، تاريخية، تتبعه منذ نشأته الأولى فى الفلسفة اليونانية - وربما قبل ذلك فى الفكر الشرقى القديم - وتنتهى به حتى لحظة الدراسة.

والطريقة الثانية : عرضية تتناول مفاهيمه وأسس، وأهم أفكاره، تماماً كما يفعل عالم النبات حين يتناول شريحة عرضية من النبات لكى يدرس ما تتألف منه من خلايا وأنسجة.

ويمكن أن نستخدم هاتين الطريقتين فى دراسة علم الجمال أو " الاستطيقا ". وهذا ما فعلته موسوعة الفلسفة التى أشرف عليها بول ادوارد^(١)، عندما أفردت فى مجلدها الأول دراسة خاصة " لتاريخ الاستطيقا " ^(٢)، ثم أفردت دراسة أخرى بعنوان " مشكلات الاستطيقا " ^(٣)، لما نسميه بالدراسة العرضية. وقد كُتبت المادتين

(١) The Encyclopedia of Philosophy Ed. By P. Edwards, Vol.. I

(٢) وهذا ما فعله كثير من المؤلفين من أمثال مون فى كتابه "تاريخ الاستطيقا" عام ١٩٣٦، وبيردسلى فى كتابه "الاستطيقا: من اليونان حتى العصر الحاضر عام ١٩٥٤"، وبوزانكيت فى "تاريخ الاستطيقا"، والدكتورة أميرة مطر فى كتابها "فلسفة الجمال نشأتها وتطورها" دار الثقافة ١٩٧٣ .

(٣) على نحو ما فعل كولنجوود فى كتابه "مبادئ الفن"، وكروتشه فى كتابه "علم الجمال أو الاستطيقا"، وجون ديوى فى كتابه "الفن خبرة"، وكارت فى "فلسفة الفن"، وسوزان لانجر فى كتابها "الشعور والشكل"، وسانتيانا فى كتابه "الاحساس بالجمال"، وتولستوى فى كتابه "ما الفن؟"، وستيس فى كتابه "معنى الجمال" الذى وصفته الموسوعة الفلسفية بأنه عرض واضح لنظرية متميزة فى طبيعة الجمال ص ٥٦. وفى اللغة العربية كتاب الدكتورة أميرة مطر "مقدمة فى علم الجمال" عام ١٩٧٢ .

بقلم شخصين مختلفين، وإذا كانت مثل هذه الدراسة (الطولية ، والعرضية) ممكنة في دراسة أى موضوع فلسفى فهى فى الواقع ضرورية فى موضوع علم الجمال الذى يشتد فيه الخلاف بين الفلاسفة فى كل ركن من أركانه :

فتاريخه يبدأ - فى الأعم الأغلب بأفلاطون - وإن كان هناك مَنْ يرى أن هناك تمهيدات سبقت فلسفة أفلاطون الجمالية حتى داخل التراث اليونانى نفسه، فقد كان للطبائع العملية فى الفن القديم تأثير عظيم على فيلسوف كأفلاطون^(١)، فالحكم الاستطيقى الذى ذكره هيوميروس فى الإلياذة (الكتاب الثامن عشر فقرة ٥٤٨) الذى يصف فيه درع أخيل بأنه عمل رائع بل هو أحد العجائب البديعة - يشير إلى بداية الأحكام الاستطيقية التى ظهرت أيضاً عند ديمقريطس وبارمنيدس .. إلخ^(٢)، وإن كانت فلسفة أفلاطون لم تقنع بإصدار بعض الأحكام الاستطيقية، وإنما عاجلت موضوع الجمال معالجة مستفيضة وعميقة فى كثير من المحاورات مثل "أيون" و "المأدبة" و "الجمهورية"، وهى التى تنتمى إلى فترة مبكرة من حياة أفلاطون. ثم "السوفسطائى" و "القوانين" و "فى نهاية حياته" ... وأخيراً محاورة "فايدروس" التى تقع فى مرحلة وسطى بين المرحلتين و "هيبياس الكبير"، فهاهنا نجد استطيقاً أفلاطون تُعنى بدراسة الفنون الجميلة (أ) الفنون البصرية (الرسم ، والتصوير ، والنحت ، والعمارة). (ب) والفنون الأدبية (شعر الملاحم، والشعر الغنائى، والدراما)، دون أن يحدد أفلاطون نفسه أسماء خاصة لها، فهى كلها تنتمى عنده إلى فئة الفن أو الصنعة Techneart التى تشمل جميع المهارات فى الصناعة من العمل فى صناعة الخشب، وصناعة الشعر إلى صناعة الدولة .. إلخ.

(١) د. أميرة مطر: فلسفة الجمال ص ١٣.

(٢) Ency. of Philos. Vol.1, P. 8

ويمكن للدراسة التاريخية أن تتبع فلسفة الجمال عند أفلاطون وأرسطو في العصر اليوناني، وأفلوطين ومدرسته في العصر الهلنستي، وفي العصر الوسيط ابتداء من لونغينوس، والقديس أوغسطين حتى القديس توما الاكويني.

ثم عند كانط وهيغل وشوبنهاور وغيرهم من الفلاسفة المحدثين إلى أن تصل إلى الاتجاهات المعاصرة عند "تولستوى" و "برجسون" و "كروتشه" و "الوجوديين"، ولاسيما سارتر، والاتجاه الرمزي عند كاسيرر، وسوزان لانجر.. إلخ.

غير أن الدراسة العرضية تختلف عن هذه الدراسة التاريخية التبعية من حيث أنها تتناول موضوع هذا العلم ومشكلاته، «فعلم الجمال» الذي أُطلق عليه الفيلسوف الألماني الكسندر باومجارتن (١٧١٤ - ١٧٦٢) اسم «الاستطيقا Aesthethic» وهو مصطلح مأخوذ من الكلمة اليونانية Aisthetikos التي تعني الادراك الحسي أو المعرفة الحسية، عندما أُطلق على كتابه اسم الاستطيقا.. Aesthetica (١٧٥٠ - ١٧٥٨) آملاً بذلك أن يسد ثغرة تركها الفيلسوف العقلاني كرستيان فولف (١٦٧٩ - ١٧٥٤) في مذهبه علم الجمال هكذا تبدأ مشكلاته من التسمية فهل هذا المصطلح الجديد الذي نحت «بومجارتن» «مصطلح الاستطيقا» يرادف تماماً مصطلح «علم الجمال»..؟ صحيح أننا أصبحنا نترجم مصطلح «الاستطيقا» بعلم الجمال، لكن الترجمة «فضفاضة» أكثر مما ينبغي، إذ لا شك أن علم الجمال أوسع كثيراً في مدلوله من الاستطيقا التي ربما كان من الأفضل أن نقصرها على مفهوم الجمال الفني وحده، وهو مفهوم يُدخل القبح عنصراً من عناصره كما سنرى في الفصل الرابع من هذا الكتاب^(١). وهكذا كانت اشكالات

(١) قارن أيضاً د. سعيد توفيق "مداخل إلى موضوع علم الجمال" دار الثقافة للنشر والتوزيع عام ١٩٩٢ ص

«علم الجمال» تبدأ من التسمية، فالخلافات لا حصر لها بالنسبة بموضوعاته: ما الذى نعتيه على وجه الدقة بالجميل؟ وما الجمال؟ أننا نطلق هذه الكلمة على أشياء وموضوعات تختلف فيما بينهما اختلافاً واسع المدى فنقول انَّ الوردة جميلة، وكذلك المرأة، وصوت البلب ومنظر القمر، والسماء الزرقاء، والليلة القمرء، وابتسام الوليد.. الخ. وأحياناً نصف بها السلوك فنقول إنه جميل، والخلق جميل، وكذلك «الشخصية» و « النفس » .. الخ. فإذا كان الجمال هو الاستطيقا. وإذا كانت الاستطيقا هي «الجمال الفنى» فقط فماذا نقول فى ألوان الجمال السابقة؟ لا يكفى أن نهرب من الجواب بأن نقول «.. منذ البداية ان علم الجمال ليس هو العلم الذى يبحث فى الجمال بمعناه الدارج، أو قل انه ليس هو العلم الذى يبحث فى الجمال باطلاق، وإنما هو يبحث فى نمط أو قطاع خاص من الجمال هو الجمال المعطى من خلال خبرتنا بالعمل الفنى..»^(١). فإذا كنا نستخدم لفظ «الجمال» - وبطريقة مفهومة - ليطلق على أشياء مختلفة أتم الاختلاف، فلا بد للفلسفة أن تشرح لنا المبرر الذى يتيح لنا أن نطلق لفظاً واحداً على موضوعات: بعضها نبات وبعضها الآخر حيوان أو جماد أو بشر.. الخ. لا سيما إذا كنا على وعى سابق بأن ذلك جزء من مهمة الفلسفة: «لأن بعضاً من أهمية التفلسف تكمن فى تحليل واضاءة مثل هذه المفاهيم التى نظنها بسيطة، ونستخدمها دون فهم أو تمييز بطبيعتها ودلالاتها المتنوعة والمبتأينة» ومنها بالطبع مفهوم الجمال الذى هو من أشد المفاهيم الفلسفية تركيباً وغموضاً^(٢). فلا يكفى، مثلاً، أن نجمع بعض ألوان السلوك الأخلاقى، ونلقى بها فى البحر قائلين أنها لا تدخل فى مجال فلسفة

(١) المرجع السابق ص ٩١ - ٩٢ .

(٢) المرجع السابق ص ٩١ .

الأخلاق التي تهتم بألوان بعينها من السلوك الأخلاقي ! وإلا لكنا نتحدث عن علم الأخلاق الارستقراطي، وعلم الجمال الارستقراطي - وهكذا !

وليس ذلك هو كل شيء بل اننا كثيراً ما نصور أحكام القيمة الجمالية مستخدمين فيها ألفاظاً أخرى غير لفظ «الجميل»: مثل «الرائع»، و«الساحر»، و«الفاتن»، و«الجليل»، و«الفخم»، و«الرشيق»، و«الراقيق».. الخ. وغير ذلك من الألفاظ الدالة على الاستحسان والاعجاب دون أن نسأل أنفسنا ما هو العنصر المشترك بين هذه الألفاظ من ناحية، وما هي الخصائص المشتركة بينها وبين الموضوعات التي توصف بأنها جميلة من ناحية أخرى؟ وما المقصود بالجمال Beauty بصفة عامة أو ما هي طبيعة الجمال؟ وهل هناك طبيعة واحدة للجمال

سواء وصفت بها الأشياء الطبيعية أو الصناعية؟ هل يكون الموقف واحداً عندما نصف المرأة بأنها جميلة، ونصف اللوحة التي رسمها الفنان لهذه المرأة بأنها جميلة أيضاً؟ وما المقصود بالفن Art؟ أهو ما يصنعه الإنسان في مقابل الطبيعي أى ما تصنعه الطبيعة؟ لكن الإنسان يصنع أشياء لا حصر لها :

فهو يصنع السيارات والطائرات، والقنابل الذرية وغير الذرية، ووسائل الدمار من كل نوع: فهل هذه أشياء جميلة؟.. ثم هل هناك حقيقة تكشف عنها الأعمال الفنية؟ وما المقصود بالرمز الفني؟ ما الذي تعنيه الأعمال الفنية؟ وهل هناك تعريف للفن؟. هذه كلها أسئلة تقع في ميدان «الاستطيقا» وتتركز حول الفن، لكنها لا تزال ترتبط بموضوع أعم هو الجمال باطلاق!

وقبل ذلك كله، علينا أن نطرح سؤالاً أكثر عمومية هو ما الذي نعنيه بالتجربة الجمالية؟ وكيف يمكن لنا أن نشاهد موضوعاً ما، وأن نستمتع به بطريقة استطيقية، وهل هناك «طريقة استطيقية» في النظر، إلى الأشياء، ولو صح ذلك، فما الذي يميز هذه الطريقة عن الطرق الأخرى التي نخبر بها الأشياء؟.

لا شك أن «الموقف الاستطقي»، أو الطريقة الاستطقية في النظر إلى الأشياء تعارض ما يسمى، في العادة، بالموقف العملي أو النفعي الذي لا يهتم بالشئ إلا بقصد النفع أو المنفعة، فسماسرة الأراضي أو العقارات الذين يشاهدون مناظر الطبيعة، أرضاً في الريف أو منزلاً في المدينة من طراز قديم أو حديث، لا يهتمون بهذا أو ذاك إلا بمقدار ما يدّر عليهم من ربح، فهم لا يشاهدون المنظر أو المنزل من زاوية جمالية، وهي الزاوية التي تتطلب من الشخص المشاهد أن يشاهد المنظر من أجل المشاهدة فحسب، وليس من أجل أي غرض يجاوزها. أو قل انه الادراك من أجل الادراك فحسب، لا من أجل أي غرض آخر.

وقد يعترض معترض فيقول: انه حتى في التأمل الجمالي لشئ ما، فاننا نظر إلى الشئ لا من «أجل ذاته فحسب» بل من أجل شئ آخر يجاوزه ألا وهو «المتعة»، فنحن لانركز انتباهنا في شئ ندركه، ما لم يحقق لنا متعة. ومن هنا ألا يجوز أن نقول أن المتعة هي غاية الموقف الجمالي...؟. وربما كان سبب الاعتراض هو أن تعبير «الادراك من أجل ذاته» تعبير «مضلل»، فهناك فرق بين الاستمتاع بالتجربة الادراكية ذاتها، ومجرد استخدام هذه التجربة في التعرف على شئ ما أو تصنيعه - على نحو ما نفعل، عادة، في حياتنا اليومية عندما لا نقف من الشجرة موقفاً جمالياً، بل ندركها فقط بوضوح حتى نعرف عليها، أو لندور حولها إن كانت تعترض طريقنا.. الخ.

يتميز الموقف الاستطقي أيضاً عن الموقف المعرفي، (رغم أنه هو نفسه ضرب من المعرفة كما سنعرف فيما بعد)، فالطلاب المهتمون بتاريخ الهندسة المعمارية، قادرون أن يميزوا بسرعة بين طراز المبني ومعرفة زمان ومكان بنائه من مجرد مطالعة أسلوبه ومظاهره المرئية الأخرى. فهم ينظرون إلى المبني في البداية حتى

تزداد معرفتهم لا لاثراء تجاربهم الادراكية، وقد يكون ذلك هاماً ومفيداً، بالنسبة لاجتياز الامتحانات مثلاً، لكنه لا يرتبط بالضرورة بالقدرة على الاستمتاع بتجربة رؤية المبنى ذاته. وسوف نكتشف فيما بعد أن التجربة الاستطبيقية تحتوى على جانب معرفى أيضاً رغم أنها بالقطع تتميز عنه.

ويتميز الموقف الاستطيقى أيضاً فى النظر إلى الموضوعات عن الموقف الشخصى، الذى يكون فيه المشاهد مهتماً بنفسه، ومتأملاً فى علاقته بذاته بدلاً من استغراقه فى الموضوع الجمالى. فمن يستمع إلى الموسيقى، ويتخذ منها نقطة انطلاق للتفكير الحالم يقدم لنا مثلاً للاستماع غير الاستطيقى الذى كثيراً ما يحل محل الاصغاء ويضرب لنا «ادوارد بولو E. Bullough مثلاً شهيراً لهذا الموقف الشخصى فيقول: «أن الرجل الذى يذهب إلى المسرح لمشاهدة مسرحية «عطيل»، وبدلاً من أن يركز تفكيره فى المسرحية، يفكر فقط فى التشابه بين موقف «عطيل»، وموقفه هو الشخصى مع زوجته - فانه فى الواقع لا يشاهد المسرحية من منظور استطيقى، ذلك لأن موقفه هنا هو موقف شخصى. فى حين أن الموقف الاستطيقى يتطلب منا أن نستجيب له، ولكل ما يقدمه لنا، استجابة استطبيقية. وليس من حيث علاقته بحياتنا الشخصية. ونحن كثيراً ما نربط بين الموقف الذى نكون فيه وبين حياتنا الشخصية، وهو موقف ليس بالضرورة غير مرغوب فيه. لكن لابد، فقط، أن نميز تمييزاً دقيقاً بينه وبين الاستجابة الاستطبيقية، أو الموقف الاستطيقى..»^(١).

وذلك يعنى أن الاستمتاع الاستطيقى بالمسرحية يتطلب منا، أن لا تندمج اندماجاً شخصياً مع أية شخصية أو حدث أو مشكلة فيها حتى لا يكون ذلك بديلاً

Encyclopedia of Philosophy. Vol. I. P.36. (١)

عما يحدث فيها. وفي استطاعتنا أن نرى الفارق بوضوح إذا ما قارنا بين انشغالنا برؤية حطام سفينة تحطمت أمامنا بالفعل، ورؤية هذا المنظر في جريدة الأخبار في السينما أو التلفزيون. في الحالة الأولى سوف نبذل ما في وسعنا للمساعدة. لكننا في الحالة الثانية نعرف أن ما نشاهده هو فيلم عن كوارث قد حدثت، وليس في استطاعتنا أن نفعل شيئاً بازائها، فإذا ما تحققنا من ذلك انتهت استجابتنا للموقف الفعلي، ورغم تعاطفنا مع المصابين فإننا لا نفعل شيئاً.

وقل مثل ذلك في الشخص الذي يترنح طرباً - في استجابته الاستطيقية - أمام ضيوفه لإحدى السيمفونيات الصادرة من «جهاز الاستريو» الخاص، ولا يستجيب بنفس الحماس للسيمفونية ذاتها الصادرة عن جهاز الجيران. والخبير الحاذق بالتحف الأثرية، ومرشد المتحف الذي يركز انتباهه وهو يختار بعض الأعمال الفنية على قيمتها التاريخية، وسمعتها، وعمرها وما إلى ذلك - ربما لا يتأثر أى تأثر جزئى بقيمتها الاستطيقية، فانتباهه يشته بالضرورة عوامل غير استطيقية. ونفس الشيء بالنسبة للشخص الذى يقدر المسرحية أو القصة لأنها قد توحى إليه ببعض المعلومات عن الزمان والمكان اللذين كُتبت فيهما، فانه بذلك يستبدل بالاهتمام بالتجربة الاستطيقية الاهتمام بتحصيل المعلومات. ولو أن شخصاً فضل عملاً فنياً لأنه يقوم «بتهديب أخلاقى» أو أنه «يؤيد قضية عادلة» - فانه فى هذه الحالة يخلط بين الموقف الأخلاقى والموقف الجمالى، ويصدق الشيء نفسه لو أنه أدان العمل الفنى لأسباب أخلاقية، وفشل فى أن يفصل بين هذه الإدانة وبين تقييمه الجمالى (الاستطيقى) لهذا العمل. ومن المحتمل جداً أن يحدث ذلك كثيراً للأشخاص الذين لم يسبق لهم قط أن شاهدوا أى موضوع مشاهدة جمالية. لكنهم يشاهدون هذه الأعمال كوسائل للدعاية سواء أكانت أخلاقية أو سياسية أو غير ذلك.

وهناك مصطلحات أخرى تُستخدم لتعريف الموقف الاستطيقى مثل مصطلح «التجرد Detachment» الذى يقال انه معيار هام للفرقة بين الطريقة الاستطيقية وغير الاستطيقية فى النظر إلى الأشياء، وإن كان المصطلح قد يكون مضللاً أحياناً. فهو يرتبط بعدم الاهتمام الشخصى بالمرحىة أو السيمفونية، فالمفروض أن نتجرد عندما نشاهد مسرحية «أوديب ملكا». بمعنى أن نضع فى أذهاننا أنها مسرحية، وليست حياة حقيقة يمكن أن ننخرط فيها (رغم أنها قد تكون مسرحية تدور حول حياة حقيقة). أن ما يحدث فى الجانب الآخر من المسرح هو عالم مختلف، لا ينبغي أن نستجيب له على نحو ما نستجيب للعالم من حولنا وبهذا المعنى «نتجرد». لكن ليس بمعنى أننا نفشل فى أن نتوحد مع الشخصيات أو أن ننهمك تماماً فى المسرحية.

وقل مثل ذلك فى مصطلح «النزاهة» الذى يُستخدم بدوره بشكل واسع ليصف الموقف الاستطيقى. فالنزاهة صفة للحكم الجيد على الأشياء، وهى تدل على أن الشخص غير متحيز. فالقاضى قد ينهمك انهماكاً شخصياً فى القضية، بمعنى أن يهتم اهتماماً عميقاً بالحالة المطروحة أمامه، كما هى الحال عندما يهتم برعاية الأطفال وكفالتهم فى حالة الطلاق مثلاً. لكنه عندما يحكم فى القضية ينبغي عليه أن يكون محايداً بمعنى أن يترك مشاعره، وعواطفه الشخصية جانباً فلا يجعلها تحيد به فى هذا الاتجاه أو ذاك. ولا شك أن عدم الانحياز فى الأمور التشريعية والقانونية يتسم بما يسمى «بالنظرة الأخلاقية»، لكن ذلك ليس واضحاً بالنسبة للتجربة الجمالية، أو الموقف الاستطيقى، فنحن لا نعرف كيف نوصف بالنزاهة وعدم الانحياز ونحن ننظر إلى لوحة أو نستمع إلى قطعة موسيقية؟ ما هى الجوانب المتصارعة التى ينبغي أن نقف موقف الحياد بينها؟ أن العبارة التى تقول:

«احكم بنزاهة وعدم انحياز». تبدو عبارة معقولة وذات معنى. لكن إذا أصبحت انظر أو شاهد أو استمع بنزاهة وعدم انحياز، لبرز السؤال: كيف؟! فعدم الانحياز أو النزاهة.. الخ مصطلحات توحى بأن هناك صراعاً أو موقفاً فيه جوانب متضاربة. لكنه فيما يبدو لا يكون مصطلحاً مفيداً أو نافعاً إذا ما حاول أحد أن يصف به الموقف الجمالى أو الطريقة الاستطبيقية فى النظر إلى الأشياء.



كانت تلك بعض الاشكالات التى يمكن أن يعرض لها الباحث فى علم الجمال ومشكلاته دون أن يتبع تاريخه. وهذا ما فعله و.ت. ستيس.. W.T.Stace (١٨٨٦ - ١٩٦٧) فى كتابه الحالى «معنى الجمال» الذى تقدمه للقارىء العربى الآن بعد أن قدمنا لهذا الفيلسوف أكثر من كتاب^(١).

وهو هنا يقوم بدراسة عرضية لعلم الجمال ليقدم لنا نظرية جديدة فى «الاستطبيقا» على مدى أحد عشر فصلا فيحدد لنا فى الفصل الأول «الجمال من حيث ادراكه»، والشئ الجميل من حيث هو مدرك Percept ويرى أنه إذا كان من الصواب أن نقول أن الجمال هو موضوع الاستطبيقا، فان معنى الجمال فى هذه الحالة لابد أن يتسع إلى أقصى حد، ذلك لأننا كثيراً ما نستبعد اللطيف، والرشيق، والظريف، والخفيف.. الخ من مفهوم الجمال فنقول مثلاً: «هذه الموسيقى خفيفة أو لطيفة لكنها ليست جميلة»، و«هذه المرأة أنيقة أو رشيقة لكنها ليست جميلة».. وهكذا. فى حين أن فيلسوف الجمال ينبغى أن يدخل فى فلسفة الجميل كل تنوعات التجربة الجمالية بحيث تشمل: الفخم، والضخم، والجليل، والمهيّب، بل

(١) «فلسفة هيجل»، ثم «الدين.. والعقل الحديث»، وأخيراً «التصوف.. والفلسفة» وقد صدرت جميعها عن مكتبة مدبولي بالقاهرة.

حتى المرعب والمخيف.. والساخر.. الخ بمقدار ما تثير فينا من مشاعر جمالية. لكن إذا كانت التجارب الجمالية متعددة ومنوعة بهذا الشكل فكيف نميز بينها؟ لا شك أن الجرة وما بها من زخارف، والوردة، والمرأة، وصوت البلبل وضوء القمر، وقصيدة الشعر، والغروب.. الخ هي كلها موضوعات جميلة، ومشاهدتها والاستمتاع بها يعنى المرور بتجربة جمالية لكن ما هو الخيط المشترك بين هذه الموضوعات كلها الذى يتيح لنا أن نطلق عليها كلها صفة «الجميل»؟! هناك اجابات متعددة حسب المذاهب المختلفة، لكن الاتفاق بينها يكاد يكون عاماً، على أن الأشياء الجميلة هي دائماً عينية Concrete وأنها لا تكون أبداً أموراً مجردة أو تجريدات: فالتمثال والوردة، والمرأة والموسيقى.. الخ تشغل حيزاً من مكان وزمان: تراها العين وتسمعها الأذن، فالموضوعات الجميلة هي باستمرار مدركة، وكل «موضوع» منها هو مدرك أو سلسلة من المدركات الحسية.. Percepts.

ها هنا نجد farkاً جوهرياً بين الفن من ناحية، وبين العلوم والفلسفة من ناحية أخرى، فالأخيرة تهتم بالمفاهيم والتصورات التى هي من نتاج العقل. فإذا كان العلم يبدأ من الجزئى، فلكى ينتهى بالكلى أو القانون (أو التصور العقلى). فى حين أن التصورات المجردة التى هي موضوعات الفكر العقلى هي معادية للفن الذى هو أساساً عينى، فليس ثمة تجريدات خالصة تكون جميلة.

وهكذا تنشأ، فى رأى «ستيس» أول مشكلة فى علم الجمال تتعلق بالطابع الادراكى لما هو جميل فالادراكات نوعان: ادراكات خارجية وادراكات داخلية الأولى هي ادراك الأشياء المادية عن طريق الحواس، والثانية ادراك داخلى عن طريق التأمل الذاتى أو الاستبطان. ومن المسلم به أن موضوعات الادراكات الأولى: الوردة، التمثال، المرأة، اللوحة.. الخ يمكن أن تكون جميلة. لكن هل

يمكن أن تكون الإدراكات الداخلية جميلة أيضاً: الإرادة، والانفعال، والنفس أو الروح .. إلخ كيف يمكن أن تكون هذه الموضوعات جميلة؟ ربما قلنا أن هناك خلطاً بين الأخلاق والجمال أو أننا نستخدم كلمة الجمال بطريقة فضفاضة، فالشخصية الجميلة أو الطابع الجميل، قد يعنى الشخصية الخيرة أو الطابع الخير. لكن صاحب هذا الوصف يعنى، بالقطع، أكثر من ذلك. والمشكلة أن «النفس» لا تكون مدركة من ناحية، والإرادة والانفعال والأفكار - لا يدركها، من ناحية أخرى، سوى صاحبها. ورد المؤلف أن النفس - عندما تستخدم على هذا النحو - ليست كياناً مجرداً، وإنما هى مضمون الحالات التى ندركها عن طريق التأمل الذاتى أو الاستبطان. فضلاً عن ذلك فإن الإرادة والانفعال والأفكار والمشاعر.. إلخ لا يدركها، بالطبع سوى صاحبها، لكن المهم أنها «مدركة»، وبالتالي فجميع الموضوعات الجميلة يمكن ادراكها سواء بطريقة خارجية أو داخلية - وإن كانت الأخيرة تكون مباشرة لمن يدركها. وبذلك نكون قد وصلنا إلى عنصر هام فى نظرية «ستيس» الجمالية وهو عنصر «المدرِك».

وفى الفصل الثانى «الجمال من حيث مفهومه» يعرض المؤلف للعنصر الثانى أو الجانب الآخر من التجربة الجمالية وهو جانب «التصور» والمفهوم Concept. وتُمثل علاقة هذا الجانب بالجمال مشكلة أشد صعوبة وتعقيداً من علاقة الجمال بالإدراك. ذلك لأننا إذا تساءلنا هل يدخل الجانب التصورى (العقلى) فى تركيب التجربة الجمالية؟ نجد أن الفلاسفة ينقسمون إلى مدارس فى اجابتهن عن هذا السؤال:-

فبعض المدارس تعارض العقلانية، ومن ثم تقلل من أهمية المفهوم أو التصور حتى كوسيلة لمعرفة الحقيقة. وتتم هذه المعارضة لصالح ما يسمى بالحدس

Intuition . والواقع أن «فهم» الجمال هو عملية معرفية، فهو ليس انفعالاً ولا فعلاً ارادياً. فإذا كان عمل الفنان عندما ينحت تمثالاً أو يرسم لوحة فعلاً ارادياً، فإن الفهم الخالص للجمال هو عملية ادراك واع، وليس فعلاً من أفعال الارادة. وإذا كانت التجربة الجمالية شعوراً، فإن ذلك لا يعنى انها انفعال، وإنما الشعور هنا هو فعل معرفي، تماماً مثلما أقول إننى أشعر أن بالغرفة شخصاً ما. أو إننى أشعر أن الشخص الجالس هناك يراقبني.. الخ فذلك حكم معرفي، وإذا كانت التجربة الجمالية عملية ادراك فهي، إذن، عملية معرفية.

إذا صحَّ ذلك فإن العملية المعرفية تتألف من جانبين: الادراك (الحسي)، والتصور (العقلي) - فأنا أدرك ادراكاً حسيّاً أن الماء يغلي، لكنني أتصور تصور عقلياً القانون الكلي للغليان. غير أن هذين الجانبين ينصهران في أية معرفة، فالتصورات أو المفاهيم العقلية توجد مطمورة، في أى فعل من أفعال الادراك الحسي.

فهم الجمال إذن هو عملية معرفية لا بد أن تتألف من جانبين: جانب الادراك الحسي، وجانب التصور العقلي. لكنها لا يمكن أن تكون ادراكاً حسيّاً فحسب وإلا لاشارك معنا الحيوان في ادراك الجمال، بل لكانت الحيوانات صاحبه الحس الحاد أكثر شعوراً واحساساً بالجمال من كثير من البشر، وسيكون النمر الصغير أشد حساسية في ادراك الجمال من أعظم الأفراد الرومانسيين، وذلك خلف محال. كذلك لا يكون الجمال عملية عقلية خالصة، لأن الجمال لا يوجد قط في صورة عقلية مجردة. ومن ثم بقي أن يكون ادراك الجمال هو تركيبة معينة من الادراكات الحسية والتصورات العقلية معاً، الأول يسميه «ستيس» بالمجال الادراكي، والثاني هو جانب التصور أو المفهوم. وفضلاً عن ذلك فانه يرفض أن يكون الحدس - سواء كما قال به برجسون أو كروتشه، وسيلتنا في ادراك الجمال.

ذلك لأن الحدس الذى يخلو من التصور أو المفهوم يعجز - فى أية صورة من صورهِ - عن تفسير مشروعية الأحكام الجمالية.

غير أن القول بأن الجمال تركيبية تجمع بين الإدراك الحسى والتصور العقلى، لا يعنى أننا إذا ما وضعناهما متجاورين، فإن ذلك سوف يؤدى إلى ظهور الجمال. بل لابد أن يذوب التصور العقلى أو ينصهر فى الإدراك الحسى بطريقة خاصة. فالعلاقة بينهما لابد أن تكون عضوية وليست آلية كما هى فى القصة المجازية أو الحكاية الرمزية. وهذا هو النقص الأساسى فى المجاز أعنى التجاور بين الجانبين (الحسى والعقلى) دون أن يلتحما بطريقة عضوية. فالحكاية التى تروى كيف «افترس الأسد الحمل» تبرز طابع القوة الغاشمة عند الأسد، فى حين تظهر ما فى الحمل من ضعف وبراءة. وهكذا تقول لنا الحكاية، فى صورة رمزية، إن البراءة عرضة لأن تفترسها القوة الغاشمة. وهذه فكرة مجردة: فالقوة الغاشمة والبراءة هما تصوران، مجردان. وهكذا نجد أن سلسلة من الإدراكات الحسية توجد جنباً إلى جنب مع سلسلة من التصورات العقلية فى القصة المجازية أو الحكاية الرمزية.

الجمال عند «ستيس»، اذن، هو تركيبية عضوية بين المدرك (الحسى) والتصور (العقلى)، وهو يعترف بأنها وجهة نظر عبّر عنها هيجل فى فلسفته الجمالية، فالجمال عنده هو اشعاع الفكرة Idea من خلال الموضوعات الحسية. فكل ما هو جميل يتألف من عنصرين (١) الفكرة. (٢) الشكل الحسى الذى تشع من خلاله. وعلى الرغم من أن «ستيس» يأخذ الفكرة الأساسية من الفيلسوف الألمانى، فانه يعود ويرفض «المطلق»، ومعه الكثير من الجوانب الميتافيزيقية الهيجلية، فضلاً عن أنه يعدل الفكرة تعديلاً جوهرياً عندما يشرح لنا نظريته فى شىء من التفصيل.

وعلى ضوء ما سبق يُقدّم لنا «ستيس» تعريفاً للجمال على النحو التالى :-

«الجمال هو امتزاج مضمون عقلى مؤلف من تصورات تجريبية غير ادراكية، مع مجال ادراكى، بطريقة تجعل هذا المضمون العقلى، وهذا المجال الادراكى لا يتميز أحدهما عن الآخر».

ومن هذا التعريف تبدأ جوانب الاتفاق والاختلاف مع نظرية هيغل المثالية. أما جوانب الاتفاق فتتلخص فى أن الجمال هو اتحاد عضوى بين المجال الادراكى (التجسيد الحسى فى نظرية هيغل)، والمضمون العقلى (أو المضمون الروحى عند هيغل) - أما الاختلاف فيشمل ما يأتى :-

(١) مضمون الجميل ليس ما هو روحى كما هى الحال عند هيغل، بل هو مؤلف من تصورات تجريبية غير ادراكية. وهذه الفكرة هى فى الواقع مفتاح نظرية «ستيس» كلها.

(٢) لا يتحد هذا المضمون مع المطلق الذى لا يعترف به «ستيس» أصلاً، ومن ثم فهو لا يدخله فى نظريته.

(٣) الجانب الادراكى عند «ستيس» أوسع مما هو موجود عند المثاليين عموماً، لأنه يشمل الادراك الداخلى والخارجى معاً. ومن هنا فإن نظرية «ستيس» تسمح بوجود أفعال وأفكار.. الخ جميلة.

لكن المشكلة فى الحقيقة هى فهم ما يعنيه المؤلف «بالتصورات التجريبية غير الادراكية». التى هى مفتاح النظرية، فماذا يعنى بها؟.

يعتقد «ستيس» أن التصورات Concepts على أنواع يمكن ترتيبها، حسب العمومية والشمول، من أعلاها وهى المقولات (كالوجود، والكم، والكيف، والوحدة.. الخ) التى تنطبق على كل ما هو موجود، إلى أدناها: التصورات المستمدة من الحواس كالمنضدة والورقة والمنزل.. الخ وبينهما فئة من التصورات هى وسط فى خصائصها على النحو التالى :-

(أ) المقولات - تصورات عقلية أولية.. Apriori سابقة على كل تجربة وهى كما قال كانط، بحق، شرط أساسى لكل تجربة، يعنى لكل ادراك ولكل معرفة وهى أعم التصورات وأشملها وأكثرها تجريداً ومن أمثلتها الوجود، والكم والكيف، والوحدة ... الخ.

(ب) تصورات تقع فى الوسط بين الحدين الأقصىين وهى ما يسميه بالتصورات التجريبية غير الادراكية - وهى أساس نظرية الجمال عند «ستيس» وهذه التصورات تجريبية لأنها بعدية A.posteriori أى بعد التجربة ومستمدة منها، ولكنها ليست كالمقولات شرطاً لها، إذ يمكن أن تتم التجربة بدونها، ومن أمثلتها: التطور، والتقدم، والنهضة، والانسجام والحضارة ... الخ.

(ج) تصورات مستمدة مما هو حسى، وهى أيضاً بعدية، لكنها يمكن أن تنطبق على الأشياء فرادى (وهى فى هذه الخاصية تختلف عن التصورات غير الادراكية) وهى مثل: تصور المنضدة، والشجرة، والمنزل ... الخ. ففى استطاعتك أن تقول: هذا منزل، وتلك منضدة. لكنك لا تستطيع أن تقول هذا تطور، وتلك نهضة، فليس هناك «مدرک»، يمكن أن ينطبق عليه هذا التصور، ولهذا كانت هذه التصورات «غير ادراكية». وهى فى شمولها وعموميتها أقل من المقولات، لكنها أوسع من التصورات الادراكية.

النوع الأول والثالث من التصورات أى المقولات والتصورات الادراكية لها خاصية مشتركة هى أنها توجد فى الأفعال العادية للادراك: فادراك المنضدة أو المنزل ... الخ يتضمن بالطبع التصور العقلى للمنزل أو المنضدة، كما يتضمن مقولة الوجود، والوحدة، والكم، والكيف ... الخ. أما التصورات الوسطى - أى التجريبية غير الادراكية - فهى لا توجد فى الادراك الحسى باطلاق، وانما هى نتيجة

للتفكير العقلي، ففي استطاعتي أن أدرك الكائنات الحسية دون أن يكون عندي أدنى فكرة عن التطور أو الحضارة أو السلام أو الأمور الروحية.. الخ فهذه التصورات لا تحدث أبداً ممتزجة في الأشكال المألوفة للوعي، وإنما هي باستمرار تصورات حرة لا تمتزج أبداً بالادراك الحسى، ولهذا السبب لا تكون ممكنة إلا بالنسبة للموجودات العاقلة وحدها دون الحيوانات. ولهذا فهي تشكل الحياة العقلية للإنسان وما فيها من ثراء، فكل العلم، والسياسة، والفلسفة، والدين، والأخلاق تندرج في هذه المنطقة المتوسطة، كما أنها هي التي تفرق بين الإنسان المثقف والذي يمتلك ثروة من هذه التصورات، وبين الشخص الريفى اللفظ شديد الجهل.

وإذا امتزجت التصورات الادراكية والمقولات بالاحساسات، فإن النتيجة تكون ظهور الادراك الحسى. أما إذا امتزجت التصورات التجريبية غير الادراكية بالادراكات الحسية، فإن النتيجة تكون ظهور الجمال. وهذا الامتزاج الأخير لابد أن يكون تاماً وكاملاً، حتى أنه يصعب التمييز بين المضمون العقلي والمجال الادراكى. وامتزاج التصورات الادراكية والمقولات بالاحساسات، في فعل الادراك الحسى، لا يؤدي إلى متعة. فالتصورات توجد أولاً وقبل كل شيء مطمورة ولا يمكن تخليصها من الادراكات الحسية لتصبح تصورات حرة إلا بفعل تال من أفعال العقل التحليلي، ومن ثم فإن امتزاجها بالتجربة العينية أمر طبعى لا يوقظ أى متعة.

غير أن الأمر على خلاف ذلك بالنسبة للتصورات التجريبية غير الادراكية، فلا شك أن هذه التصورات مستمدة من التجربة العينية، ففانون التطور قد تم اكتشافه بدراسة الكائنات الحية الفردية. لكن كان من المستحيل أن نعرفه - بفعل من أفعال

الادراك الحسى المباشر. فالتصورات التجريبية غير الادراكية، لا توجد كغيرها من التصورات بطريقة بدائية طبيعية فى أفعالنا المألوفة. لقد رأينا منازل. ومناضد، وأشجاراً.. الخ لكن أحداً منا لم ير التقدم أو التطور أو الحضارة أو الثقافة.. الخ ولهذا فان هذه التصورات عندما توجد فى التجربة العينية وتمتزج بالمدرجات وندركها لأول مرة كشئ موجود أمام أعيننا، فاننا نشعر بالمتعة. لقد اكتشف الإنسان بعقله مملكة هذه التصورات، وهى مملكة جديدة هو وحده سيدها. وهذه التصورات هى التى تشكل مجده، وذكاؤه، وما فى ثقافته وحضارته من ثراء وهى تميزه عن الحيوان وتجعل منه الموجود الأعلى. لقد كانت هذه التصورات طوال تاريخها تجريدات محض، لكن عندما اتخذت هذه المملكة الجديدة التى اكتشفها الإنسان لنفسه وجوداً داخل تجربة ما هو جميل، عندئذ نشأ الاحساس بالمتعة والشعور بالرفعة، وهذا هو تفسير المتعة الجمالية.

إذا صحَّ ذلك كتفسير للجمال والمتعة الجمالية، فكيف نفسر القبح: ما هى طبيعة القبح أو تعريفه؟ وما هى علاقة القبح بالفن؟ وإذا كان للقبح مكان فى الفن فكيف يتفق ذلك مع قولنا أن الهدف الوحيد للفن هو الجمال.؟ ربما نشأت المشكلة أساساً، فيما يرى «ستيس»، من الاعتقاد بأن القبح هو بالضرورة ضد الجمال. وأن الجمال والقبح، فى ميدان الاستطابق، هما الخير والشر فى ميدان الأخلاق، أو الصدق والكذب فى قضايا المنطق. وإذا كان هدف الفن هو خلق الانطباعات الجمالية، فلا بد من استبعاد القبح من ميدان الفن، غير أن القبح لا يُستبعد من العمل الفنى، بل كثيراً ما كان قوة اضافية لهذا العمل.

وإذا كان المؤلف قد سبق له أن عرفَّ الجمال بأنه امتزاج المضمون العقلى (التصورات التجريبية غير الادراكية) بالمجال الادراكى، فما الذى يكون ضده

ونسماه قبحاً؟ الضد فى الواقع لا يمكن أن يكون ايجابياً، بل سلبياً فحسب، أو ما لا يكون امتزاجاً للمضمون العقلى مع المجال الادراكى. ذلك هو ما يضاد الجمال: أكون ذلك تعريفاً للقبح؟ الجواب كلا، بل هو ببساطة تعريف لغير الجمال، أو قل انه الغياب السلبي للجمال.

لكن هل غير الجميل هو ضد الجميل؟ وإذا لم يكن كذلك فما هو ضد الجميل؟ الجواب أن اللاجمال هو ضد الجمال، إذا كنا نعنى بما يضاد الشيء هو مجرد غيابه. لكن إذا كان المقصود ضرباً من الوجود الاجابى، فان الجمال عندئذ سيكون لا ضد له على الاطلاق.

إذا كان غير الجميل هو موجود سلبي، فانه قد يؤدى إلى شعور ايجابى عندما نتوقع أن نجد الجمال ثم نصاب بالاحباط، فاننا نشعر بالحزن أو الألم ونقول عن الموضوع الذى أصبنا بالاحباط أنه موضوع قبيح. نتوقع من المرأة أو المزهوية أن تكون جميلة، وإلا فاننا نميل إلى وصفها بالقبح. وبالطبع لا مكان ولا وظيفة فى الفن لغير الجميل. وقد أثار الايمان بأن القبح هو ضد الجمال صعوبات فى وصف الأعمال الفنية غير الناجحة. فكلمة عمل فنى تعنى أنه جميل. والعمل غير الجميل يقال عنه انه عمل فقير، فارغ لا قيمة له. ولهذا فربما اعتقدنا أنه هو نفسه القبح. ولهذا فان الأعمال الفنية الفاشلة أو غير القيمة لا يقال عنها انها قبيحة، وإنما هى غير جميلة.

إذا كان الجميل يؤدى إلى المتعة الاستيطيقية، فان ما هو قبيح يؤدى إلى الألم أو الاستياء الاستيطيقى. والمتعة والاستياء ضدان - ولهذا السبب افترض الناس أن القبح هو ضد الجمال. لكن هناك خطأ فى هذه النظرة، فالشعور بالألم قد أثاره القبح، لكنه ليس شعوراً استيطيقياً. لأن الشعور الاستيطيقى الذى يؤدى إليه القبح هو على العكس شعور بالمتعة. ولكن علينا أن نزيل هذه المفارقة: -

أن الشعور بالألم هو شعور استيطيقى، إذ يمكن أن يستخدم الفنان ما هو

مرعب كعنصر من عناصر فنه. وقد يؤدي الرعب إلى انطباع استيطقي معين. فأرسطو أدخل الرعب بين عناصر الدراما. وقد يؤدي الرعب في الطبيعة إلى نتيجة استيطقية، فهناك العناصر الوحشية والمرعبة والعواصف الهائجة. ومع ذلك نقول أن في الطبيعة نوعاً من الجمال المرعب، فالرعب في ذاته شيء مؤلم لأنه يؤدي إلى الخوف، والخوف انفعال مؤلم. وعندما نشعر بالجمال حتى فيما هو مرعب نشعر أيضاً بالمتعة. وتكون لدينا نفس المفارقة عندما يدخل القبيح كعنصر استيطقي في الفن لأنه شعور بالاستياء لكنه بما أنه عمل فني فإنه يؤدي إلى المتعة. فإذا كان للقبح مكان في الفن، فأننا مضطرون إلى التسليم أنه لا بد أن يكون هناك نوع من المتعة يرتبط بالقبح. فالقبح ليس هو الرعب، لكنه يشارك في إنتاج المتعة والاستياء معاً، ولا بد أن يؤدي بنا هذا الشعور المزدوج إلى تفسير لطبيعة القبح.

سبق أن رأينا أن امتزاج التصورات التجريبية غير الادراكية مع المجال الادراكي يؤدي إلى خلق متعة استيطقية، لأنه يضيف حقيقة واقعية على تصوراتنا المجردة. وسوف تظهر هذه المتعة مهما يكن طابع المفاهيم أو التصورات التجريبية غير الادراكية. وعندما يمتزج مفهوم أو تصور في تجربتنا الاستيطقية بالمجال الادراكي، فإنه لا يفقد بذلك قيمته الشعورية الخاصة، بل إن قيمته الشعورية سوف تشع، على العكس، من خلال التجربة الاستيطقية.

فإذا قلنا أن المؤلف مع ذلك لم يقدم تعريفاً للقبح أجاب ببساطة: ذلك صحيح لأن التعريف الدقيق للقبح ليس ممكناً! فإحدى الصور الشائعة عن القبح هي الصورة المرتبطة بالشر الأخلاقي، فالوجه البشري القبيح يعنى الشفافة الغليظة الوحشية، والعينان القاسيتان. ونحن نقول أن مثل هذا الوجه قبيح لأننا نرى أمامنا التصورات العقلية للشر الأخلاقي.

وهكذا يعرض علينا «ستيس» نظرية عن القبح تذهب إلى أنه ليس هو الضد

للجمال، بل على العكس هو نوع من أنواعه! فالقبح فى رأيه نوع من الانطباع الاستطيقى. وكل انطباع استطيقى بما هو كذلك فهو جميل! وإذا كنا قد عرفنا الجمال بأنه امتزاج المفاهيم التجريبية غير الإدراكية المنفردة مع المجال الإدراكى، فسوف يكون القبح عندئذ نوعاً من أنواع الجمال!

لقد سبق أن ذكرنا أن الهدف الوحيد للفن هو الجمال. لكن إذا ما كان القبح هو، نوع من أنواع الجمال، فسوف يكون ادخاله فى عالم الفن أمراً طبيعياً. قد يكون أى عمل فنى، من الناحية النظرية قبيحاً تماماً، ومع ذلك يظل عملاً فنياً أصيلاً، لأنه يثير متعة استطيقية!

ونظرية «ستيس» فى القبح التى تعتبره نوعاً من الجمال، سوف تبدو أقل غرابة لو أننا تذكرنا المعنى الواسع جداً الذى استخدم فيه كلمة الجمال الاستطيقى فالجمال عند فيلسوفنا يشمل الجليل، والرعب، والهجائى، والمخيف، والكوميدي، فلم لا يشمل القبح كذلك؟ إن السمة الجديدة الوحيدة فى نظرية «ستيس» هى تأكيده أن القبح يؤدى إلى انطباع استطيقى يمكن أن يكون جميلاً بدلاً من الانطباع المؤلم الذى نفترضه عادة.

ويتحدث «ستيس» فى الفصل الخامس عما يسميه «بتنوعات الجمال» فىرى أن المفروض فى نظرية الجمال أن تغطى كل أنواع التجربة الاستطيقية سواء وجد الجمال فى الطبيعة أو الفن، وسواء أكان الفن من نوع الفنون التشكيلية Plastic Arts التى تعتمد على المكان كالعمارة والنحت والتصوير أو الفنون الإيقاعية.. Rhythmic التى تعتمد أساساً على الزمان كالشعر والموسيقى.. الخ، أو الأنواع التى تُسمى جميلة أو مأساوية، جلييلة أو كوميدية، قبيحة أو مخيفة ومرعبة.. الخ. لكن المؤلف يذهب إلى أنه لا وجود لما يُسمى بأنواع الجمال. ولقد أدرك

كروتنه، فى رأيه، أن تقسيمات تنويعات الجمال هى تقسيمات تعسفية. فنحن نسمع عن المحزن، والمبهج، والمخيف، والجليل، والكوميدي، والفخم، والعظيم، وغريب الأطوار، والرومانسى والواقعى ... الخ - مصطلحات لا حصر لها لوصف الشعور الاستطيقى - لكن هذه كلها تنتمى إلى مجال النقد الفنى.

لكن الواقع انه ليس ثمة سوى نظرية واحدة للجمال كله: أما التميزات بين أنواع الجمال فهى تدخل بين الأقوال الشعبىة، أو ضمن علم النفس، أو النقد الفنى. وكل ما يستطيع الفيلسوف أن يقوم به هو أن يصف نشأة هذه التنويعات للجمال. ويفسرها «ستيس» بأنها ترجع إلى تنوع فى مشاعر القيمة المرتبطة بالمضمون العقلى، فهو إذا كان مضموماً منفراً أدى إلى نشأة التجربة الاستطيقية بالقيح. أما الجليل، والمرعب فهما يرجعان إلى مشاعر الخوف.

أما الاختلافات الواسعة الموجودة بين الاحساس بالجمال عند الشرقيين والغربيين التى بالغ فيها البعض - فهى ترجع فى النهاية إلى أن الثقافة العامة فى الشرق تختلف فى جوانب هامة كثيرة عن الثقافة الغربية. ومن هنا فلا بد أن ينشأ نظام مختلف نوعاً ما من الجمال عند الشرقيين عن النظام الذى أنتجه الفنانون الأوروبيون.

ويعترف «ستيس» أنه ليس ثمة برهان حاسم على النظرية التى يقول بها فى تفسير الجمال. لكنه يذهب إلى أن هناك أسساً ترجح كثيراً من احتمالات صدقها، وليس الحسم والدجماتيقية فى صالح المعرفة عموماً، لأن ذلك يعارض الروح العلمية والفلسفية الجادة. فالمشكلات الفلسفية ليست مثل مسائل الحساب نستطيع حسمها ونجزم بصحة البرهان. لكن هناك مبررات قوية على صحة النظرية الجديدة التى جاء بها المؤلف، وعلينا أن نتساءل أولاً: ما المنهج المناسب لدراسة الاستطيقا؟

ثم نسأل بعد ذلك ما نوع البرهان المنطقي الذي يصلح لقضاياها؟. أما بالنسبة للمنهج فكثيراً ما يقال أن علينا أن نجمع كميات هائلة من أمثلة الجمال كما يفعل عالم الفيزياء، ثم نقوم بترتيبها وتصنيفها قبل وضع نظرية عامة عن الجمال. أعني أن المنهج التجريبي هو المنهج المناسب الذي ينبغي استخدامه في ميدان الاستاطيقا.

والواقع أن المشكلات العميقة للحياة الروحية للإنسان لا تخضع لمناهج القياس والتجريب كما تفعل مع المشكلات في عالم الطبيعة. أيمن لأحد أن يتخيل أننا إذا ما أرسلنا حملات أو بعثات علمية لملاحظة مواطن الجمال في العالم، وتقديم تقارير عن خصائص الجمال فيها - فاننا يمكن بهذه الطريقة أن نقرب أفضل من وضع نظرية في الجمال الطبيعي؟ أن معرفة الجمال تختلف عن معرفة: العنكبوت والنحلة، والدودة وأطوارها. ذلك لأن عالم الجمال ذاته يكمن داخل الروح البشرية لا خارجها مثل ظواهر الطبيعة. ولا يمكن للباحث العلمي أن يكتشف نوعاً جديداً من الجمال. بل الفنان العظيم هو الذي يخلق هذا النوع الجديد الذي يستخرجه من ثراء عبقريته الخاصة.

وفضلاً عن ذلك فإن أمثلة الجمال التي ينبغي علينا جمعها قبل محاولة وضع نظرية عامة عن الجمال تنطوي على مفارقة: إذ كيف يمكن لنا أن نجمع أمثلة أو نماذج من الجمال. دون أن تكون لدينا فكرة عامة - أو نظرية ولو بسيطة - عن الجمال؟ ثم ماذا نجمع من عينات ونماذج: أنجمع أمثلة لأشياء تكون جميلة بالنسبة للعين فقط، أو الأذن أيضاً؟ وماذا عن الاحساس باللمس أو الطعم؟ ثم هل تدخل الأفكار التجريدية كنماذج للجمال؟!.

لا يصلح المنهج التجريبي، إذن، في دراسة علم الجمال، وليس ثمة أنواع جديدة من الجمال، ولن نتعلم عن عظمة الجبل، وجلال المنظر الطبيعي من ألف

جبل ومائة ألف منظر، أكثر مما تتعلمه من جبل واحد أو منظر طبيعي واحد!

فما هو المنهج المناسب فى دراسة الاستطيقا..؟

المنهج المناسب يتطلب منا أن نبدأ ببعض الافتراضات عن طبيعة الجمال، ثم نتحقق من هذه الافتراضات عن طريق تحليل حالات نموذجية للجمال فى الطبيعة والفن.

وفى رأى «ستيس» أننا لا نستطيع أن نفعل شيئاً أكثر من ذلك فى ميدان علم الجمال. وإذا سلمنا بذلك فما هى هذه الافتراضات؟ هى على النحو التالى:-

(١) الموضوع الجميل هو باستمرار مُدرك عيى، ولا يكون تجريداً أبداً. ومعنى ذلك أن الادراك الحسى موجود فى ادراك الجميل. لكن الادراك الحسى وحده لا يجعلنا ندرك الجمال، لأنه ليس صفة حسية، بل هناك بالاضافة إلى الادراك الحسى العقل. ومن ثم فلا بد أن يتألف الجمال من الجمع بين المدركات والتصورات.

(٢) هذا الجمع بين المدرك والتصور ليس تجاوزاً آلياً، بل هو امتزاج عضوى بينهما، والنظرية الوحيدة التى تجسّد هذه الفكرة هى النظرية المثالية. لكنها تخطىء حين توحد بين المضمون العقلى للجميل وبين المطلق أو الفكرة كما فعل هيجل.

(٣) غير أن هذا المزج بين المدرك الحسى والتصور العقلى موجود فى المعرفة الحسية. فمعرفة هذه المنضدة تتألف من ادراكات حسية (أو احساسات) ثم تصورات عقلية (كالاحمرار، والصلابة والخشونة، والوجود، والوحدة... الخ) - والاختلاف انما يكمن فى التصورات المطمورة. فهناك تصورات تؤدى إلى ظهور الادراك الحسى، وتصورات أخرى تؤدى إلى ظهور الجمال.

(٤) التصورات التى تؤدى إلى ظهور الجمال هى التصورات التجريبية غير

الادراكية: فامتزاجها مع مجال الإدراك المباشر يؤدي إلى ظهور الاحساس بالمتعة والسمو والرفعة، أعنى إلى ظهور الجمال.

(٥) لا يبقى بعد هذه المقدمات أو الافتراضات سوى تفسير وقائع الجمال المعروفة في الطبيعة والفن. وهذا ما يفعله المؤلف في بقية فصول الكتاب، لكننا لا نستطيع أن نقوم باحصاء لجميع نماذج الجمال لكي نقوم بتفسيرها - فذلك يحتاج إلى مجلدات - لكن يكفي أن نفسر مجموعة من الأمثلة في الطبيعة والفن عن طريق تحليلها إلى العنصرين الأساسيين: المُدرَك والتصور.

فإذا اتجهنا نحو الطبيعة وجدنا الجمال يتخذ فيها شكلين أساسيين الأول: «البانوراما» أو النظرة الشاملة: كمشهد الغابة، أو السماء ذات النجوم، أو الجبل الشاهق.. الخ. والثاني: الأشياء الجزئية كهذه الزهرة، أو صوت الببل أو الفراشة.. الخ. وإذا كان الشكل الأول ينتمى إلى عالم الجماد بصفة عامة، فإن الشكل الثانى ينتمى إلى مملكتى النبات والحيوان.

علينا الآن أن نحلل نموذجين مختلفين من الجمال البانورامى لنحدد التصورات العقلية الهامة التى يتضمنها.

النموذج الأول :

منظر جبل عظيم قمته تعلو إلى عنان السماء، وكأنه يتوعد الناس بأن يسحبهم. هاهنا الشعور بالجلال، وهو درجة من درجات الجمال التى لا حصر لها. هاهنا نجد امتزاجاً للمدركات الحسية، مع مجموعة من التصورات العقلية، أهمها ضعف الإنسان وضآلته مع قوة الطبيعة وجبروتها.

لكن ألا يمكن أن يمر الحيوان بهذه التجربة الاستاطيقية؟ كلا: فالحيوان قد يشعر بالخوف من الأشياء الطبيعية القوية. والخوف انفعال بسيط بلا مضمون تصورى. ومعنى ذلك أن الحيوانات لا تشعر بجلال الطبيعة، لأنها تعجز عن

التصورات العقلية الخاصة بقوة الطبيعة، وضخامتها، وما توحى به من أزلية ولا تناء.

ومن الواضح أن التصورات هنا تصورات تجريبية غير ادراكية. فنحن لا نستطيع أن ندرك أو أن نرى، أو نسمع: القوة الهائلة للطبيعة، أو ضعف الإنسان وضآلته، بل نستطيع فحسب أن نفكر في هذه الأفكار وأن نتأملها.

النموذج الثاني:

منظر السفح من قمة تل: المنظر الطبيعي البديع لمجموعة كثيفة من الأشجار، مع منظر الشمس المشرقة ونورها الساطع. والسماء الزرقاء الصافية، والمنظر كله يخيم عليه صمت عميق، لا يقطعه سوى هديل حمام آت من بعيد يُسمع بصعوبة. هنا نجد الهدوء، والسلام، والصفاء، والسكون، والصمت العميق - تلك تجربة جمالية نمر بها حيث نقابل بين هذه المتعة الجمالية التي نشعر بها في هذا المنظر، وبين حياتنا المندفعة الصاخبة، وما فيها من ضغط عصبي وارهاق بدني، وصراع حاد بين رغباتنا المختلفة.. الخ. هذان النموذجان كافيان لتوضيح تفسير الجمال البانورامي، وسوف نلاحظ أن الأنواع المختلفة من الجمال: الجليل، الفاتن ... الخ تعود إلى الاختلافات والفروق بين المضامين العقلية. فكل منظر طبيعي مختلف يحتوى على أفكار عظيمة مختلفة.

ولنتقل إلى الأشياء الجزئية في الطبيعة هذه الزهرة، وهذا الطائر، فالزهرة الجميلة قد توحى بتصورات: النقاء، والطهارة، والصفاء، والبراءة، والتواضع ... الخ. وربما كان جمال الشكل في الموضوعات الطبيعية الجزئية عنصراً هاماً، ولا شك أن الشكل واللون هما عنصران في الجمال الفني مثلما هما عنصران في جمال الطبيعة.

ويبدو أن جمال الشكل هو تجسيد لتصورات مثل القانون، والنظام والاطراد والأشكال والمنحنيات ... الخ.

أما جمال اللون فيصعب من ناحية أن نقول أن اللون المحض يكون جميلاً جمالاً أصيلاً. ذلك لأن الجميل هو انسجام الألوان المختلفة، وهي تحمل مضموناً عقلياً، تماماً مثلما تكون التصورات المترجمة هي السبب في جمال وانسجام الأصوات في الموسيقى ... الخ.

وعلى هذا النحو يحلل «ستيس» نماذج أخرى مختلفة من الجمال الثنى.. هذه مجموعة مختلفة من الأفكار الأساسية في نظرية «ستيس» الجمالية لخصناها سريعاً لعلها تعين القارئ وتهدد أثناء قراءته لهذا الكتاب الممتع الذي أرجو أن يضيف جديداً إلى المكتبة العربية.

والله نسأل أن يهدينا جميعاً سبيل الرشاد.

إمام عبد الفتاح إمام

الهرم في يناير عام ٢٠٠٠

«تصدير»

ظل منحني الفكر الفلسفي، لعدة سنوات، يتجه نحو ما هو حدسي وغير منطقي، ولا معقول. غير أن العقل كان مع ذلك شريان الحياة الفلسفية. ومن ثم فقد كان من الضرورة أن يحدث رد فعل. وعود إلى المعقولية. ولهذا فقد شعر العديد من الناس أن الحاجة أصبحت ماسة للفكر النظري في عصرنا الراهن وللدفاع عن «المفهوم». ويبدو أن أنصار الحدس في علم الجمال (الاستاتيكا) وفي كل أفرع الفلسفة كانوا هم الأقوى، إذ لا شك أن تقدير الجمال ليس عملية قياس منطقي. وإنما هي على العكس عملية مباشرة، فهي شعور. وحتى «كروتش» الذي لم يكن صوفياً قط، والذي يبدأ فكره بصفة عامة بداية عقلية، كان مع ذلك فيلسوفاً حدسياً في ميدان علم الجمال. ألم تكن جرأة منه، إذن، أن يهاجم الفيلسوف اللاعقلاني وهو في أقوى وضع له...؟ ان إنشاء بنية لنظرية في الجمال والقبح على أساس مثل هذا التفكير هو الهدف من تأليف هذا الكتاب.

وتعتمد النظرية التي نقدمها هنا على استكشاف ما أسميته المفاهيم التجريبية غير المدركة حسياً، وأنا اعتذر عن جفاف وفضاظة هذه العبارة. وإذا سمح الآخرون أن أبتكر مصطلح التقمص الانفعالي Empathy^(١) فقد يكون على أن اعتذر عن صياغة كلمة جديدة أعبر بها عن تصوري الجديد. لكنني فضلت استخدام كلمات جافة فظة عن نحت كلمات جديدة لم يكن لها وجود من قبل،

(١) التقمص الانفعالي أو التسرب الانفعالي هو حالة يخيل فيها انتقال الانفعال أو العاطفة من شخص معين إلى شخص آخر (المترجم).

وإذا كان الموقف هو اختيار بين أمرين سيئين، فلن يكون ثمة أهمية كبيرة لما يختاره المرء.

وإنى لأمل أن لا يقرأ الفلاسفة وحدهم هذا الكتاب، بل أن يقرأه آخرون أيضاً يكون منظورهم أقرب إلى الأدب أو الفن أو الثقافة العامة. ولصالح مثل هؤلاء القراء فقد أضفت في نهاية الكتاب معجماً بالمصطلحات الفلسفية.

وأنا أشعر بامتنان للسيدة هـ.ل. ريد لقراءتها الجزء الخاص بالموسيقى وما أبدت عنه من ملاحظات قيمة. كما أننى مدين أيضاً لشقيقى مستر هـ.و. ستيس، ومستر ل. سميث لمساعدتهما لى بطرق شتى.

و.ت. ستيس

الفصل الأول

الجمال

من حيث إدراكه

الجمال من حيث إدراكه

ربما قيل أن تصور الجمال أو مفهومه هو موضوع الاستطيقا^(١)، (أو علم الجمال)، والعبارة صحيحة شريطة أن يمتد معنى مصطلح الجمال إلى أقصى حد ممكن. فنحن أحياناً نتحدث عن الجميل، بمعنى ضيق، كما لو كان يختلف عما هو لطيف أو ظريف أو فخم أو ضخمة... وما إلى ذلك. فنقول مثلاً «هذه القطعة الموسيقية لطيفة، لكنها ليست جميلة» أو نقول هذه السيدة أنيقة، لكنها ليست جميلة». وعندئذ لا تكون الاستطيقا هي فلسفة الجميل بهذا المعنى الضيق. ذلك لأن فيلسوف الجمال يُدخل في مصطلح الجمال كل تنوع للتجربة الجمالية. فالجميل بالمعنى الضيق، اللطيف، المأسوي، الكوميدي، الفخم، الضخم، الأنيق. بل حتى المرعب، والرهيب، والمخيف - بمقدار ما تثير هذه الصفات مشاعر جمالية أصيلة، هي بالنسبة له أنواع فرعية لما هو جميل. فعندما نقول أن «الاستطيقا» هي علم الجمال - فذلك مرادف لقولنا انها علم التجربة الجمالية بصفة عامة. وهذا هو المعنى الذي سوف أستخدم فيه كلمات الجمال والجميل طوال هذا الكتاب.

والواقع أن المشكلة الرئيسة - وإن لم تكن الوحيدة - في فلسفة الجمال هي أن نميز بين العناصر البنائية المشتركة وسط الأنواع المحيرة من التجارب الجمالية المتنوعة. وهذا يرادف تساؤلنا عن ماهية الجمال أو طبيعته فالجرة الاغريقية،

(١) كلمة الاستطيقا Aesthetic مأخوذة من الكلمة اليونانية Aisthetikos التي تعنى الادراك الحسى ثم اطلقت على الادراك الخاص بالجمال وكان الفيلسوف الألماني بومجارتن (١٧١٤ - ١٧٦٢) أول من صاغ هذا المصطلح في كتابه «تأملات حول الشعر» عام ١٧٣٥. [المترجم].

والوردة، وضوء القمر على سطح البحيرة، وسوناتا بيتهوفن^(١)، وقصيدة الشاعر شيللى^(٢)، ومنظر غروب الشمس، والتمثال الذى نحته فيدياس Pheidias^(٣)، والكاتدرائية القوطية^(٤)، ووجه المرأة... الخ هذه كلها يمكن أن توصف بأنها جميلة. لكن هذه، فيما يبدو، قائمة متنافرة أو غير متجانسة من الأشياء، فإذا نظرنا إليها نظرة سطحية، وجدنا أنه لا وجود للتشابه - أو أن الشبه قليل جداً - بين الوردة والتمثال. أو بين البحيرة و القصيدة، ومع ذلك فلا بد أن تكون هناك طبيعة مشتركة بين هذه الأشياء المختلفة جميعاً، بفضل هذه الطبيعة المشتركة تحدث فينا نوعاً خاصاً من الانطباع نسميه عادة باسم خاص هو الانطباع الجمالى. فما هى هذه الطبيعة المشتركة؟

لقد أجاب فلاسفة الجمال عن هذا السؤال اجابات تختلف فيما بينها أتم الاختلاف. وهؤلاء الفلاسفة جميعاً يتفقون من الناحية العملية، على الأقل، حول نقطة مبدئية. فهم جميعاً يوافقون تقريباً على أن الأشياء الجميلة هى دائماً عينية ولا

(١) السوناتا Sonata قطعة موسيقية تعزفها آلة منفردة كالبيان، فى الأعم الأغلب، أو البيان مع مصاحبة الكمان. [المترجم].

(٢) شللى Shelly (١٧٩٢ - ١٨٢٢) شاعر المجلزى يعتبر أحد كبار شعراء الرومانسية فى الأدب العالمى = كله مات غرقاً وهو فى ريعان الشباب من أشهر أعماله قصيدة «ثورة الإسلام» عام ١٨١٨، ودراما «برومثيوس طليقاً» الغنائية عام ١٨١٩، ومرثية أدونيس عام ١٨٢١. [المترجم].

(٣) فيدياس (ازدهر حوالى ٤٩٠ ق م) نحّات يونانى يعتبر أحد أعظم النحاتين فى تاريخ الفن كله. من أشهر أعماله تمثال للآلهة اثينا، وتمثال لكبير الآلهة زيوس. [المترجم].

(٤) طراز من الكنائس الضخمة نشأ فى شمال فرنسا وانتشر فى أوربا الغربية فى منتصف القرن الثانى عشر واستمر حتى القرن الخامس عشر تتميز القوطية بالارتفاع الشاهق وكثرة النوافذ، وبالأقواس والعقود ومن أشهرها كاتدرائية كولون [المترجم].

تكون أبداً مجردة. وأنا لا أقول أن هذه القضية لن يعارضها أحدٌ من الفلاسفة طالما أن الفلاسفة وجدوا ليعارضوا أى شىء، لكنى فى يومنا الراهن، لا أعرف شخصياً أى فيلسوف جمالى كفء لا يوافق على هذه العبارة. إذ يبدو واضحاً أنها عبارة سليمة: فالتمثال، والصورة، والكاتدرائية - هذه كلها موضوعات مادية تدركها العين، فهى أشياء فردية تشغل حيزاً من مكان. وتتألف الموسيقى من أصوات تسمعها الأذن. ولا شىء من هذه الأشياء مجردات. والشعر، والفنون الأدبية بصفة عامة هى بالمثل عينية من حيث موضوعها ومعناها^(١). والكلمات، كالأصوات، تنقل هذا المعنى. فإذا ما انتقلنا إلى الموضوعات الطبيعية التى يقال عنها عادة انها جميلة، رغم أن هناك من الفلاسفة من ينكر أن يكون هناك جمال على الإطلاق فى الطبيعة بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة. فالزهور، والجبال، والبحيرات، وغروب الشمس، والطيور، والحيوانات... الخ هذه كلها أشياء عينية وهذا أمر واضح. كما أنها فردية وصلبة، وليست مجردات محض: فهذه الوردة الفعلية الموجودة أمامى هى الجميلة وليست الفكرة المجردة عن الوردة، ولا علم النبات.

وهكذا نجد أن الموضوعات الجميلة هى باستمرار مدركة فى طابعها: فكل موضوع حمل مدرك أو هو سلسلة أو مجال من المدركات. ومن المفيد أن نلاحظ أن الطابع الإدراكى لما هو جميل يضع أمامنا الفارق الجوهرى بين الفن من ناحية والعلم والفلسفة من ناحية أخرى. لأن كل علم - وأى فلسفة - يهتم بالتصورات والمفاهيم وهو نتاج للعقل التصورى. فعلم النبات، مثلاً، يسعى أولاً إلى تصنيف

(١) لا تبدو العينية واضحة فى الفنون الأدبية على نحو ما هى واضحة فى الفنون الأخرى، عبر أن أية شكوك حول حقيقة العبارة التى وردت فى سياق النص، سوف تبدد عندما نصل إلى مناقشة الأدب فى شىء من التفصيل. انظر فيما بعد الفصل التاسع. (المؤلف).

الكائنات النباتية، أعنى أنه يسعى إلى صياغة أفكار أو مفاهيم مجردة لفئات مختلفة من الكائنات النباتية. كما أنه يسعى أيضاً إلى توضيح العلاقات بين هذه الفئات وإلى اكتشاف قوانين نموها وتوزيعها ... الخ. وهذه القوانين ليست أفكاراً عن أية موضوعات فردية، وإنما هي مفاهيم عن الطرق التي تسلكها جميع النباتات أو جميع الأعضاء فى فئة معينة من النبات. وقل مثل ذلك مع بقية العلوم الأخرى. فالقوانين، والتصنيفات، أى المفاهيم المجردة، هى الموضوعات التي تسعى إلى معرفتها. وتهتم الفلسفة أيضاً بأنواع كلية معينة من المفاهيم أو التصورات: فنحن فى علم الجمال، مثلاً، نعالج تصوراً عاماً للجمال ولا نهتم بالموضوعات الجزئية الجميلة إلا بمقدار ما تساعدنا فى اكتشاف التصور العام لكل ما هو جميل. غير أن التصورات المجردة التي هى موضوعات الفكر العقلى، هى معادية للفن الذى هو أساساً عيى. فالبراهين والنظريات الرياضية لا يمكن - فيما يعتقد برتراندرسل - أن يقال عنها انها جميلة بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة. فليس ثمة تجريدات خالصة تكون جميلة.

والآن، تنشأ أول مشكلة خلافية أصيلة فى علم الجمال مرتبطة بالطابع الإدراكى لما هو جميل. لأن الإدراكات على نوعين: ادراك داخلى وإدراك خارجى. وأنا أعنى بالإدراك الخارجى إدراك الموضوعات الفيزيقية الخارجية عن طريق الحواس الخمس. وأعنى بالإدراك الداخلى: الإدراك عن طريق الاستبطان (أو التأمل الذاتى) لحالاتنا النفسية، وأفكارنا ومشاعرنا وإرادتنا، وانفعالاتنا وعواطفنا ... الخ. والعنصر المشترك بين الإدراكات جميعاً هو أن موضوعه حاضراً مباشرة أمام الوعى، فنحن لا نستتج وجوهاً فحسب. اننى أستطيع أن أستتج من

إيماءات الشخص وسلوكه حالته النفسية، وأقول أنه غاضب أو أن الغضب سيطرَ على ذهن ذلك الشخص. لكنى أعى غضبي الخاص ولا أستتجه، وأخبره بطريقة مباشرة. وقل الشيء نفسه على غير ذلك من الحالات الذهنية. فلاستبطان، إذن، هو نوع من الإدراك. ومن ثمَّ فعندما نقول أن جميع الموضوعات الجميلة مدركة فهل نعى بذلك أن المدركات الداخلية والخارجية يمكن أن تكون جميلة؟ أم أن الجمال محصور فى المدركات الخارجية فحسب؟.

من المسلم به أن مدركات خارجية كالتمثال أو الوردة يمكن أن تكون جميلة. لكن هل يمكن أن تكون الإرادة - أو الانفعال - جميلة؟. وأخيراً أيمكن أن يكون موضوعاً غير حسى مثل «النفس» (أيا كان معناها). أو الشخصية جميلة؟ وهل الجمال محصور فى الموضوعات الحسية، أم أن الموضوعات النفسية يمكن أن تكون هى الأخرى جميلة؟.

من المرجح أن الغالبية العظمى من فلاسفة الجمال سوف يجيبون عن السؤال الأخير بالنفى. فربما ذهبوا إلى أن الموضوعات الجميلة ليست عينية فحسب، لكنها فضلاً عن ذلك محسوسة أعنى أنها تتألف من ادراكات خارجية نستقبلها خلال قنوات الحواس. ومن الصواب، بالطبع، أن نقول أن جمال الطبيعة - لو سلمنا بأن فى الطبيعة جمالاً أصيلاً - هو باستمرار محسوس. ومن الصواب أيضاً أن نقول أن معظم الفنون محسوسة، أو أن جميع الفنون تحمل بعض الجوانب الحسية: فالتماثيل، والصور، والمقطوعات الموسيقية، والأعمال المعمارية، مثل جميع نماذج الفنون الأخرى كالشعر، والقماش الموشى، هى موضوعات خارجية تدركها الحواس الطبيعية. لكننا نجد فى الشعر والأدب أننا نستخدم التصوير الخيالى، وكثيراً

ما يقال عن هذه الصور الخيالية إنها جميلة. وبالطبع التصوير الذهني هو مدرك داخلي. غير أن أولئك الفلاسفة الذين يصرون على الطابع المحسوس لما هو جميل يشيرون إلى أنه على الرغم من أن الصورة ليست موضوعاً فريقياً بالفعل، فإنها باستمرار فكرة ذهنية عن موضوع طبيعي، وهي من ثم أساساً حسية الطابع. وأكثر من ذلك فعلى الرغم من أن الشعر يتألف من أفكار وصور، فإن هذه الأفكار والصور ترتدي باستمرار زيّ الكلمات التي هي، أنها أصوات فهي مدركات خارجية.

اننى أعتقد أن النظرة التي تقول أن كل جمال فهو جمال حسى أو محسوس ليست سوى خطأ فادح ارتكبه معظم فلاسفة الجمال فى الماضى. وليست هذه المشكلة منفصلة عن موضوعنا أو بلا أهمية، وإنما هي مشكلة ذات أهمية أساسية بالنسبة للنظرية الجمالية. وسوف نجد عندما نصل إلى دراسة الأدب والدراما، أن من الأهمية بمكان لفهمنا لهذه الميادين، أن نسلّم بأن الجمال يمكن أن ينكشف فى مدركاتنا الداخلية. لكن سيكون من المفيد رغم ذلك عند هذه النقطة أن نشير إلى بعض النتائج الضرورية التى تنتج من رأى المصاد. والواقع أننا كثيراً ما نتحدث فى حديثنا المأوف عن موضوعات غير حسية ونصفها بأنها جميلة. فنقول مثلاً أن لهذا الرجل نفساً أو روحاً جميلة أو على أقل تقدير شخصية جميلة غير أن أولئك الذى يصرون على أن كل جميل فهو حسى أو محسوس لابد بالضرورة أن ينكروا صحة هذا الاستخدام لكلمة «جميل». ومن الممكن جداً أن يقدموا لهذا الإنكار - كما فعل كروتشه B.Croce^(١) مبررات مقبولة جداً، فهم يقولون انك عندما

(١) بندتو كروتشه B.Croce (١٨٦٦ - ١٩٥٢) فيلسوف ومؤرخ وسياسى ايطالى كان من أبرز الفلاسفة الايطاليين فى النصف الأول من القرن العشرين. [الترجم].

تصف الشخصية بالجمال، فليس ذلك سوى مثل على اللغة غير الدقيقة أو اللغة المجازية، وأن ما نعينه بهذا الوصف هو ببساطة أن الشخص يسلك سلوكاً أخلاقياً حسناً^(١). ومن المؤكد أن من الأهمية القصوى أن تميز بوضوح بين فكرتى الخير الأخلاقى والجمال، وأن من المؤكد أنه يمكن جداً الخلط بينهما. وفضلاً عن ذلك فلسنا بحاجة إلى انكار أن كلمة الجمال هي كلمة تستخدم فى بعض الأحيان بطريقة فضفاضة، وأنا عندما نقول عن شخصية أنها جميلة، فإننا لا نقصد سوى أنها خيرة من الناحية الأخلاقية^(٢). لكن لا بد لنا أن نشير إلى أننا لا نصف عادة جميع الشخصيات الخيرة أخلاقياً بأنها جميلة. بل أننا فى العادة نقصر هذا المصطلح على أنواع خاصة من الامتياز الأخلاقى. فنحن مثلاً نعتقد أن القديس فرانسيس الأسيزى St. Francis of Assisi. كان شخصية جميلة^(٣). لكن ربما ترددنا فى أن نصف شخصاً مثل القديس بولس أو «مارتن لوثر» بأنه شخصية جميلة. رغم أننا قد نعترف بما لهما من عظمة أخلاقية تعادل العظمة الأخلاقية لرجال مثل القديس فرنسيس. وسوف أسوق فى فصل قادم مبرراً لذلك. لكنى أود الآن أن أستخلص نتيجة هي أننا عندما نستخدم كلمة الجميل لنصف بها

(١) كما كان يوصف محمد بن عبد الله (٩٣ - ١٤٥ هـ) بالنفس الزكية لكرم أخلاقه وعلو نسه إذ يرقى نسه إلى الحسن بن على، قُتل فى عهد الأمويين بعد أن قاتل ببسالة فى المعركة ضد جيش المصور (المترجم)

(٢) وكان الفارابى يعتقد أن السعادة تنحقق من خلال فعل جميل. "لكن ليس المقصود هنا هو المتعة الجمالية التى تصاحب إدراكنا الاستطيقى أو الجمال الفنى. وإنما المقصود هو السعادة التى تنحقق من خلال الأخلاق الفاضلة أو السلوك الجيد". راجع د. سعيد توفيق "تهافت مفهوم علم الجمال الإسلامى" دار قباء ص ٣٢ (المترجم).

(٣) نسبة إلى بلدة اسيزى Assisi فى منطقة امبريا Umbria فى أواسط إيطاليا، وهى مسقط رأس هذا القديس. (المترجم).

شخصاً ما فأننا لا نقصد باستمرار أن نستخدمها ببساطة كمرادف أو مجاز لكلمة الخير أو الحسن، ولا شك أننا في العادة نقصد أنها تتضمن الخير الأخلاقي. لكن يبدو لي أننا نقصد أيضاً أنها تتضمن أن الطابع المعين للشخصية الذي نفضل أن نصفه بالجميل بدلاً من الخير يعطينا نوعاً من الانطباع الجمالي. وفي اعتقادي أننا ما لم نشعر - شعوراً غامضاً مضطرباً ربما غريزياً بأن بعض الأشخاص يملكون قيمة جمالية تضاف لما يملكون من قيمة أخلاقية، فلا ينبغي علينا أن نستخدم كلمة الجميل بهذه الطريقة لنصف بعض الناس الأخلاقيين دون غيرهم. وفضلاً عن ذلك فإن النظرة التي تفسر هذه الاستخدام بأنه استخدام مجازي لن تتحمل الفحص والاختبار. اننا نستخدم الاستعارة والمجاز لكي نسهل مشكلة التصور المجرد عن طريق تغليفها بصور حسية، وتلك هي وظيفة المجاز. غير أن فكرة الجمال ليست صورة حسية يمكن استخدامها للمساعدة في إيضاح التصور المجرد للخيرية. ومفهوم الجمال مجرد مثل مفهوم الخير تماماً. ومن ثم فإنه ليس من المحتمل استخدام كلمة الجميل كمجاز لكلمة الخير.

وقد يظهر هنا اعتراضان على النحو التالي :-

- (١) ليست النفس مدركاً، ومن ثم لا يمكن أن تكون - وفق ما بيناه - جميلة.
- (٢) بالنسبة للأفكار، والانفعالات، والمشاعر، والارادات وما إلى ذلك فهي تكون مدركة بالنسبة لمن يخبرها فحسب، وليس بالنسبة للآخرين، فمشاعر «هاملت» مثلاً يدركها هاملت نفسه طالما أنه هو الذي يستبطنها على نحو مباشر، ولا يحدث ذلك بالنسبة للمشاهدين، الذين يدركونها بعمليات ذهنية أخرى غير الإدراك الحسي.

بالنسبة للاعتراض الأول الذى يقول أن النفس ليست مدركة. فهو اعتراض صحيح لو أننا كنا نقصد بالنفس وحدة تكمن خلف العمليات الذهنية. لكننا عندما نقول أن النفس جميلة أو الشخص جميل، فإننا نعنى بالنفس هنا، لا هذا التجريد الميتافيزيقى، بل مجموعة العمليات الذهنية أو المضمون التجريبي الفعلى للوعى - الخاص بالشخص المعنى. ويتألف هذا المضمون من الحالات التى يدركها الشخص نفسه عن طريق الاستبطان.

أما بالنسبة للاعتراض الثانى، فإن التقرير هنا سليم أيضاً. أما القول بأن الأفكار والمشاعر وما إليها يمكن أن ينظر إليها الشخص الذى يدركها على أنها مدركات، فسوف نجد أنها كافية بالنسبة للنظرية الجمالية التى يأخذ بها هذا الكتاب. ومن ثم فجميع الأشياء الجميلة يمكن ادراكها إما بطريقة داخلية أو بطريقة خارجية، ويمكن تأويل ذلك حسب فهم المدركات الداخلية من حيث أنها تكون مدركات مباشرة فقط بالنسبة للفرد المفرد الذى يخبرها.



الفصل الثاني

الجمال

من حيث مفهومه

الجمال من حيث مفهومه

مشكلة علاقة الجمال بإدراكه على نحو ما عرضناها فى الفصل السابق هى مشكلة بسيطة، إذا ما قورنت بمشكلة علاقة الجمال بمفهومه أو تصوره. كيف يدخل الفكر التصورى فى تركيب التجربة الجمالية - وهل يدخل أصلاً أم لا؟ وإذا كان يدخل فى هذه التجربة فبأية طريقة؟ تلك هى فى الواقع النقطة الحيوية والمحيّرة فى المشكلة الجمالية. فهنا الخط الفاصل والحاسم الذى يفصل بين فلاسفة المدارس المختلفة. وإذا نظرنا إلى تيارات الفلسفة المعاصرة المعادية للعقلانية، والمعارضة للتصورية، التى تقلل بصفة عامة من الفكر التصورى الذى يصل فى بعض الأحيان إلى حد مهاجمة مشروعية التصور (أو المفهوم) حتى كأداة للحقيقة - فربما كان من الصواب أن نقول أن الغالبية العظمى من فلاسفة الجمال فى يومنا الراهن قد استبعدوا التصور (أو المفهوم) تماماً من ميدان الجمال، لصالح لون من ألوان الحدس، اللاعقلى وغير المنطقى. وإذا صحَّ ذلك فأنا لست من بين هذه الغالبية العظمى.

أن فهم الجمال هو عملية معرفية فى طابعها. وهى ليست انفعالاً، ولا فعلاً من أفعال الإرادة. ومن المحتمل أن يسلم الناس بأنه ليس فعلاً من أفعال الإرادة دون مجادلات كبيرة. فالفنان الخلاق وهو يقوم بعمله، المثال، عندما ينحت الرخام مثلاً، فانه يقوم بفعل من أفعال الإرادة. غير أن الفهم الخالص للجمال هو عملية إدراك واع وليس فعلاً من أفعال الإرادة. فهو ليس مجرد انفعال يمكن أن يتبدد،

وانما هي بالنسبة لى واضحة كل الوضوح. والانفعال ينشأ دائماً - على الأرجح - عند تأمل الجميل، وهو بغير شك جزء مهم من رد فعل، روحى شامل هنا، لكن الانفعال يصاحب فقط، وليس عنصراً مكوناً فى عملية الفهم. فليس الشيء جميلاً لأننا تأثرنا به، بل على العكس لقد تأثرنا به لأنه جميل، ومن ثم فادراك جماله سابق ومستقل عن الانفعال الذى ينشأ عنه.

صحيح أن التجربة الجمالية كثيراً ما توصف بأنها شعور أو مشاعر، وأنا أعتقد أنه وصف صحيح. لكنها ليست حكماً، بل هو من أحكام العقل يصدر بناء على مبادئ. وإنما هي عملية مباشرة. غير أن الشعور ليس انفعالاً، بهذا المعنى فعل معرفى. وهكذا فإننا نقول فى مجال آخر أننا نشعر أن هناك شبحاً فى الغرفة. أو أن شخصاً لا يرى ينظر إلينا. أو أن رجلاً ما يمكن أن يوثق أو لا يوثق فيه، أو أن شخصاً ما يَكُن لنا العداء، وفى استطاعتنا تفسير هذه المشاعر كما نشاء. فهى يمكن أن تكون حدوساً Intuitions أو تخمينات أو يمكن أن تكون - وأنا أعتقد أنها كذلك - استنتاجات لا شعورية. لكن من المؤكد أنها معرفية، مادامت تنطوى على أحكام ضمنية. وبدلاً من الاستنتاج من الملاحظات أو المبادئ على حقيقة الحكم بأن (أ) ليس شخصاً يوثق فيه، ترانا نعتقد أننا نشعر بذلك كاستنتاج مباشر. لكن ما نشعر أننا نقتنع به هو رغم ذلك حقيقة الحكم، والشعور هو من ثم معرفى. ويختلف ذلك أتم الاختلاف عن الانفعال الخالص مثل الخوف أو الغضب. وهو من حيث أنه خالص فلا ينطوى على حكم ضمنى أو عنصر معرفى من أى نوع. وإذا أردنا أن نضع ذلك كله فى عبارة واحدة قلنا أن الانفعال بما هو كذلك ليس حالة من الإدراك، فى حين أن الشعور بأن هناك شبحاً فى الغرفة أو أن شخصاً ما

يكن لنا العداء، من الواضح أنها حالات ادراك لهذه الوقائع. وبهذا المعنى بالضبط يوصف ادراك الجمال بأنه شعور. ومعنى ذلك أننى لا أستتج استنباطياً من أية مبادئ عامة، أو عن طريق الحدس من أية وقائع ملحوظة، أن السوناتا Sonata جميلة. إننى أشعر أنها جميلة أعنى أننى أدرك هذه الواقعة بوضوح عن طريق عملية مباشرة. لكن طالما أنها عملية إدراك لشيء ما فهى عملية معرفية.

والآن فأن الشكلىين المعرفيين للمعرفة هما الادراك (الحسى) والتصور (العقلى). والادراك الحسى هو ادراكنا لموضوعات فردية سواء أكانت أشياء فى البيئة حولنا مثل المنازل، والأشجار والناس أو داخل أذهاننا كالانفعالات، والأفكار، والمشاعر... الخ. أما التصور العقلى فهو عملية يقوم بها العقل الخالص عندما يقوم بتشكيل أفكار مجردة عامة. فأننا أدرك هذه التفاحة الجزئية وهى تسقط على الأرض، لكننى أتصور القانون الكلى العام للجاذبية الذى يعدّ سقوط التفاحة مثلاً عليه.

وبالطبع يمكن تحليل الإدراك على نحو أبعد من ذلك (١) الاحساس (٢) مفاهيم محجوبة عن الانظار أو مطمورة. لأن المفاهيم يمكن أن تكون حرة أو محجوبة تتوارى عن الأنظار. فالمفهوم الحر هو المفهوم الذى يمكن أن نفكر فيه على نحو مجرد بوصفه مفهوماً أو تصوراً كما هى الحال عندما نتحدث بصفة عامة عن الوحدة، أو الحضارة، أو البياض، دون أن نشير إلى أى موضوع جزئى يكون واحداً، أو متحضرًا، أو أبيض.

وهذا التفكير فى المفاهيم الحرة هو الوظيفة الخاصة بالعقل المجرد. غير أن المفاهيم كما أنها حرة، فهى قد تكون أيضاً مطمورة أو متوارية فى الادراك الحسى.

عندما أرى شيئاً وأتعرّف عليه على أنه إنسان فلا بد فى فعل التعرف هذا أن أستخدم تصوراً عما هى فئة الإنسان. إذ بدون هذا التصور للفئة فإننى لا أستطيع أن أتعرّف على الموضوع كعضو فى هذه الفئة، ويصدق ذلك حتى بالنسبة لإدراك الحيوانات. لكن المفهوم أو التصور فى فعل الإدراك الحسى، رغم أنه حاضر وكافى، لا يقف حراً أمام الذهن على أنه تجريدي، فهو لم يجرد بعد أو لم ينفصل عن الرحم الذى انصهر فيه.

المفاهيم، إذن حاضرة فى كل معرفة مألوفة، ومن ثم فلا شك أنها - من وجهة نظر معينة - قسمة زائفة تلك التى تجدد فى المعرفة شكلين هما الإدراك (الحسى) والتصور (العقلى) طالما أن التصور حاضر حتى فى الإدراك. لكننا عندما نتميز على هذا النحو بين المفهوم والمدرّك فإنه يكون فى ذهننا فى هذه الحالة، بالطبع، المفهوم الحر غير المطمور.

أن الاعتراف بوجود الإدراك (الحسى) والتصور (العقلى) كشكلين رئيسيين من أشكال المعرفة لا يستبعد بالطبع إمكان وجود أشكال أخرى. فقد يوجد - على ما أعلم - نوع من الحدس لا يمكن رده إلى أى شكل من هذه الشكلين. غير أن الوضع حتى الآن هو على النحو التالى :

أن فهم الجمال هو عملية معرفية وهى من ثمّ يمكن أن تكون فعلاً خالصاً للتصور أو فعلاً خالصاً للإدراك، أو جمعاً لهما معاً. وهناك إمكان آخر فقد تكون شكلاً أقل من أشكال المعرفة نسميه بالحدس. ولا بد لنا أن نبحث هذين البديلين.

البديل الأول : هو القول بأن فهم الجمال هو فعل خالص من أفعال التصور (العقلى) لا مجال لبحثه، ويستبعد فوراً نظراً لأن الموضوع الجميل لا يكون أبداً مفهوماً خالصاً أو تجريداً بحتاً.

أما البديل الثاني : فهو القول بأن إدراك الجمال هو فعل خالص من أفعال الإدراك (الحسى) فالموضوع الجميل الذى نراه بالفعل هو دائماً شىء مدرك. والآن فإن هذه النظرية التى علينا أن نفحصها تقرر أن جمال الشىء الجميل هو أيضاً مدرك. وذلك لا يمكن أن يعنى سوى - فى حالة الأشياء الطبيعية - أن جمال هذه الأشياء هو كيف طبيعى تدركه حواسنا الفيزيقية ادراكاً مباشراً. وهكذا يكون جمال الورد مشابهاً لاجمرارها، ورائحتها، وشكلها، ويمكن أن نسمى ذلك بنظرية الواقعية الساذجة، وعلى قدر ما أعرف فإن مستر "جون ليرد" ^(١) يؤيد هذه النظرية ^(٢). على الرغم من أننى لست متأكداً أننى فهمت موقفه تماماً. وعلى أية حال فالنظرية - أياً من كان معتقها - تبدو لى نظرية غير معقولة، أو قل إنها خلف محال Absurd.

ذلك لأنه - أولاً - لو أن الجمال ليس شيئاً آخر سوى كيف فيزيقى فإن الذوق الفنى عندئذ سوف يعتمد فقط على امتلاك حواس فيزيقية حادة، فلكى تصبح ناقدًا للرسم أو التصوير، فإن الشرط الضرورى الوحيد هو أن تكون حاد البصر، ولكى تكون خبيراً فى الموسيقى فلا شىء مطلوب سوى أذنين حادتين السمع. وفضلاً عن ذلك فإن تلك الحيوانات التى تمتلك حواساً أكثر حدة من حواس الإنسان لا بد أن تمتلك بدورها حساً جمالياً رفيعاً. ولا بد أن يكون النمر الصغير، بناء على هذه النظرية، أكثر ادراكاً لجمال الطبيعة من الشاعر "وردزورث". ويبدو واضحاً بغض

(١) جون ليرد J. Laird (١٨٨٧-١٩٤٦) فيلسوف اسكتلندى من أتباع "الواقعية الجديدة"، من مؤلفاته

"مشكلات الذات" عام ١٩١٧، ودراسة فى المذهب الواقعى عام ١٩٢٤، و"أذهاننا وادانها" عام ١٩٢٥،

و"مشكلات حديثة فى الفلسفة" عام ١٩٢٨ و"فكر القيمة" عام ١٩٢٦ (المترجم).

(٢) فى كتابه "دراسة للمذهب الواقعى" ص ١٢٩ و ص ١٣٠... الخ. (المؤلف).

النظر عن هذه الأمور اللامعقولة، أن جمال الوردة ليس شيئاً يمكن أن يُرى ويشار إليه بنفس الطريقة التى يُرى بها لونها، ويشار إليه. وفضلاً عن ذلك فإنّ الكيفيات الفيزيقية هى وقائع، قابلة - كقاعدة - لبرهان محددة. فالناس - مالم يكن قد أصيبوا بالعمى - لا يتجادلون فيما إذا كان موضوع ما مربعاً أو دائرة، مادام الفحص سوف يثبت، بالقطع، أنه هذا أو ذاك. لكنهم يتجادلون فيما إذا كان الشيء جميلاً أم لا، ويبدو أن ذلك لا يتفق مع نظرية الواقعية الساذجة.

يبقى بديلان: إما أن يعتمد فهم الجمال على الجمع بين المفهوم والمدرّك أو أن يعتمد على شكل أقل من أشكال المعرفة مثل "الحدس". من المستحيل أن نستبعد كل أشكال النظرية الحدسية بعملية حصر شامل، مادام عددها ربما كان من الناحية المنطقية حشداً كبيراً. لكن مادامت هذه الاشكال قد أصبحت فى الفلسفة المعاصرة كثيرة فإننى اقترح أن نلقى نظرة على شكل أو شكلين من الأشكال المعروفة جيداً فى النظرية الحدسية، ثم نشير إلى ما أعتقد أنه يكمن فيها من أخطاء أساسية.

لقد لخص هنرى برجسون فى كتابه عن "الضحك" فى فقرة موجزة الخطوط العامة فى نظرية الجمال^(١)، وكان من سماتها الأساسية رفض "المفهوم أو التصور" كعامل فيما هو جميل^(٢). فالعقل التصورى فى رأى "برجسون" جنباً إلى جنب

(١) يمثل الفيلسوف الفرنسى المعاصر هنرى برجسون (١٨٥٩ - ١٩٤١) تياراً لعب دوراً حاسماً فى فلسفة الجمال المعاصرة وهو التيار الحدسى الذى يضم "كروثشة" و"هربرت ريد" وغيرهما وفى رأى هذا الفريق أن الجمال ضرب من المعرفة لكنها معرفة لا بالقوانين العامة أو المسائل الكلية وإنما هى تتعلق بما هو جزئى أو فردى فحسب. ويمثل هذا التيار فى الواقع احتحاحاً على النزعة العقلية التى سادت القرن الثامن عشر ومجّدت "العقل". ومن هنا جاءت حملة برجسون على العقل ونظرته إليه على أنه أداة تساعد الإنسان على التحكم فى البيئة. ومن هنا أيضاً جاءت تفرقة بين العقل Intellect وبين الحدس Intuition الذى يدرك حقائق الشعور الباطنى (المترجم).

(٢) هـ برجسون "الضحك" ترجمة بورتون وروثول، وروثول طعة عام ١٩١١ ص ١٥٠ وما بعدها (المؤلف).

مع الملكات البشرية الأخرى، قد تطور فى مجرى المراحل البيولوجية لتحقيق غايات عملية خالصة. كالبحث عن الطعام، أو تجنب خطر ما، أو المحافظة على الأنواع وتسلسلها. والعقل بسبب هذا الميل العملى ليس أداة كفاء فى استخدامه النظرى، أعنى لبلوغ الحقيقة الخالصة. أن المفهوم أو التصور هو وسيلة تمكننا من التعامل مع حشد من الموضوعات فى وقت واحد بدلاً من دراسة كل موضوع على حدة وبطريقة فردية. غير أن الواقع الحقيقى لا يتألف من فئات بل من أفراد. والمفهوم يزيف هذا الواقع بأن يضطربنا إلى الالتفاف إلى هذه الجوانب السطحية والعامة التى يمتلكها عدد من الأشياء على نحو مشترك. وبتوجيه انتباهنا بعيداً عما هو فريد ووحيد وعجيب وفردى فيها. وهكذا فإنه يُخفى عنا حقيقتها العميقة. وفضلاً عن ذلك فإن الواقع الحقيقى Reality هو صيرورة دائمة لا تتوقف وتدفق متصل ومستمر. لكن المفاهيم أو التصورات تُقطع هذا السيل المتدفق إلى سلسلة من الحالات الساكنة وهكذا تعرضه بطريقة خاطئة.

فإذا ما طبق "برجسون" هذه الآراء على علم الجمال نراه يذهب إلى أن الفنان هو رجل يرى الواقع الحقيقى - بصدفة طبيعية - على نحو ما هو عليه دون أن تحجبه أقنعة التصورات أو تزيفه المفاهيم. فقد انفصل الفنانون عن الغايات العملية فالرسام أو المصور والنحات أو المثال يكرسون أنفسهم للألوان والأشكال، وطالما أنهم يحبون اللون والشكل لذاتهما، وليس لغايات نفعية، فإن الواقع الحقيقى والفردية، والحياة الداخلية لهذه الأشياء هى - فى هذه الحالة - ما يدركونه وينقلونه إلى الآخرين. والشاعر يعود إلى داخل ذاته، وبوسائل مماثلة، يحظى بلمحة عن الحقيقة الواقعية لانفعالاته، التى ينقلها إلى الآخرين فى لغة مقفاة.

وفى رأى أن هذه النظرة لا يمكن قبولها لسببين :

الأول : انها تعتمد على رفض للتصور يُعبّر عن تناقض ذاتى حتى كعامل من عوامل المعرفة. فكل علم، وكل فلسفة تتألف من معرفة تصورية، وإذا ما كانت التصورات تزيف الواقع الحقيقى، فإن كل علم، وكل فلسفة، بما فى ذلك فلسفة برجسون نفسه، تعتبر زائفة. وماذا تكون فكرة التطور التى تقوم عليها النظرية من أساسها إن لم تكن تصوراً ما أو مفهوماً ما ؟ ومن هنا كانت فكرة السيل المتدفق تصوراً أيضاً، وهو يقول ان الواقع سيل متدفق. لكنك حين تقول ذلك فأنت تستخدم تصوراً للسيل المتدفق وتطبقه على الواقع الحقيقى. وفلسفة برجسون، مثل كل الفلسفات، هى محاولة للعثور على تصورات مناسبة لفهم العالم. ومن ثم فإن مذهبه يمثل منظر بنية تصورية منسقة تقوم على انكار مشروعية جميع التصورات!

السبب الثانى : ان تطبيق هذه النظرة فى ميدان علم الجمال، بالطريقة التى أشرنا إليها فيما سبق، يجعل من المستحيل إقامة أى تفرقة بين الموضوعات الجميلة وغير الجميلة. فأى موضوع أو أى واقع لا بد أن يكون جميلاً إذا ما كان يُرى حقاً فى واقعه منزوعاً عنه التصورات. ومن ثم فالوردة لا تكون أكثر جمالاً من كومة من الروث. وجميع الأشياء تكون جميلة بمقدار متساو. غير أن مثل هذه الفكرة تتحدى المشاعر الجمالية للجنس البشرى.

ولقد صاغ الفيلسوف الإيطالى "بندنو كروثشه"^(١) نظرية أشد اتقاناً من نظرية "هنرى برجسون". والجمال فى هذه النظرية تعبير عن حدس وطالما أن الحدس هو

(١) "الاستطيقا بوصفها علماً للتعبير وعلم لغويات عام"، وأيضاً "ماهية علم الجمال" وكتابات منتقاة أخرى. (المؤلف).

نفسه فى الواقع تعبير، ففى استطاعتنا أن نقول عن الجمال: إما أنه حدس أو أنه تعبير. والحدس فى مذهب "كروتشه" هو صورة فردية. لكن لا ينبغى أن نوحّد بينه وبين الصورة الذهنية المألوفة فى حياتنا اليومية، لأن الصورة الذهنية المألوفة هى نوع من الانتاج الداخلى للإدراك الحسى الخارجى، لكن الحدس يقع منطقياً فى مستوى أدنى من الإدراك الحسى لأنه :

أولاً : الإدراك الحسى هو وعى بموضوع ما على أنه حقيقى Real. وذلك يعنى أنه تمت التفرقة بين الواقعى أو الحقيقى وغير الواقعى أو غير الحقيقى.

ثانياً : الإدراك الحسى هو ادراك لموضوعات فى زمان معين ومكان محدد على أنه هنا والآن.

ثالثاً : المفاهيم أو التصورات المتوازية أو المنصهرة يتضمنها الإدراك الحسى.

والآن فإن هذه الجوانب الثلاثة كلها للإدراك الحسى يُسهم بها العقلى المنطقى فى هذا الإدراك. لكن الحدس الخالص لا يحتوى على عنصر عقلى، فالحدس الخالص هو صورة منزوع عنها المفهوم أو التصور، منزوع عنها كل وعى به على أنه حقيقى أو على أنه موجود فى زمان معين ومكان محدد. ويتميز الحدس، من ناحية أخرى، عن الإحساس العادى، من حيث أن الحدس يمتلك صورة أو شكلاً Form فى حين أن الإحساس مجرد مادة خام للوعى بلا شكل ولا صورة. والإحساس الذى لا شكل له هو ما تعانى منها الروح من الخارج. فما أن تعمل الروح على هذا الإحساس، حتى يضاف نشاط الروح الشكل على هذه المادة. وأول شكل تزودنا به الروح هو الشكل الخاص بالحدس. أشكال الزمان والمكان والمفهوم يزدادنا بها العقل، منطقياً فى مرحلة لاحقة، وهى مستبعدة من الحدس الخالص.

الشكل الحدسى هو نفسه مثل التعبير. وما أن تتخذ الاحساسات والمشاعر البدائية غير الواضحة والتي لا شكل لها، ما أن تتخذ شكلاً وتخطيطاً حتى يمكن التعبير عنها. وهذا التعبير هو بالطبع داخلى وليس خارجياً. ويتشكل الحدس ويعبر عنه داخل ذهن الفنان وما أن يحدث ذلك حتى يتم خلق الجمال. وترجمته فى الأحجار، أو الألوان أو الأصوات أو الكلمات تستهدف فقط الاحتفاظ بتسجيل للحدس ونقله إلى الآخرين. أن الحدس الداخلى ذاته هو ما هو جميل، وليس تخارجه فى أعمال فنية. ونحن عندما نسمى أى موضوع خارجى سواء أكان من إنتاج الطبيعة أو من الأعمال الفنية - حين تصفه بأنه جميل - فإننا - إذا شئنا الدقة - لا نكون على صواب، ذلك لأن الجمال صفة للروح، وصفة للحدس وحده. ومن ثم فالجمال هو الحدس، وهو التعبير، وهو الشكل. ويخبرنا "كروتشنه" أيضاً^(١). إن ما يعطى للحدس الوحدة وينقذه من فوضى الصور الكثيرة هو أن هذه الضور تتحد وتترابط معاً وتتجمع عن طريق الشعور.

والآن فأنا أعتقد أن كروتشنه - كما سوف أبين فى مكان آخر - قد أسهم إسهامات قيمة فى ميدان علم الجمال، إلا أن هذه الإسهامات مستقلة عن نظريته فى الحدس بوصفه أساساً للجمال، وهى النظرية الهشة التى أعتقد أنه لا يمكن الدفاع عنها. واعتراضى الأول على هذه النظرية هو أنها تتطوى على تجريد محال. فعلماء النفس يتخذون عن الإحساس العادى كعامل من عوامل الوعي. لكنهم حين يفعلون ذلك يعترفون أنه تجريد خالص، شىء رغم أنه موجود كجانب من

(١) قارن " ماهية علم الجمال " ص ٣٠ وفي أماكن أخرى. (المؤلف).

جوانب الإدراك الحسى، لا يمكن أن يفصل ولا يمكن أن يوجد بذاته. فالإحساس فى الوعي الفعلى ينصهر مع المفاهيم أو التصورات، ويكون عندئذ ادراكاً حسيّاً. ويفترض كروتشه أن هناك حدساً متحرراً تماماً من أى مزيج من التصورات أو من أى عنصر عقلى. ومثل هذا الحدس هو تجريد محال، لنفس الاسباب التى يكون الاحساس العارى من أجلها تجريداً محالاً أيضاً. إذ يمكن أن يوجد الحدس كركن من أركان الوعي، لكنه لا يمكن أن يقف وحده. وتأكيداته أن نظريته الجمالية هى مثل دقيق على ذلك، تكشف أنه لا يقف وحده فى الوعي الفنى الخالص.

واعتراضى الثانى هو أنه حتى إذا تصورنا حدس "كروتشه" على أنه مجرد ركن من أركان الوعي، فإننا لا يمكن أن نفهمه فهماً عقلياً. لأن محاولة تمييزه عن الاحساس الخالص هى محاولة فاشلة. لقد قيل أن الحدس يختلف عن الاحساس من حيث أن له شكلاً، فى حين أن الاحساس لا شكل له. وعندما يعطى الشكل للاحساس يصبح حدساً. لكن ما هو الشكل الذى إذا أعطى للاحساس جعله حدساً ؟ ... ليس أشكال الزمان والمكان، والتصور، أو المفهوم لأن هذه الاشكال مستبعدة صراحة. لكن ما هو نوع الاشكال الاخرى التى يمكن أن تتصورها أو نتخيلها ؟ أشكال المكان، والزمان والتصور أو المفهوم هى أشكال مألوفة لأى إنسان، ويمكن أن نشير إلى أمثلة عديدة منها. وإذا كان هناك نوع آخر ممكن من الشكل، لكان من الممكن وصفه واعطاء أمثله عنه. إلا أن كروتشه لم يفعل ذلك. ومن الواضح أن الجواب الوحيد عن السؤال : ما هو الشكل المقصود هو أنه الشكل الحدسى. أما السؤال : ما هى الأمثلة والنماذج التى يمكن أن نقدمها له،

فمن الواضح أن الجواب الوحيد : هو أن الحدوس الجمالية هي أمثلته. وهكذا نسير في دائرة. فالأشكال الوحيدة التي يمكن للذهن البشري أن يزود بها الاحساس، هي في رأي أشكال الزمان والمكان والتصور. وإذا ما انتزعنا الإدراك الحسي من هذه الأشكال، كما يريد كروتشه، فإن ما يتبقى لن يكون هو الحدس بل الإحساس الفج^(١).

وهذه الاعتراضات لا تنطبق بالطبع إلا على شكل خاص من النظرية الحدسية طوره كروتشه. ومن ثم فهي لا تحسم دعاوى الحدس بما هو كذلك. طالما أن هناك آراء أخرى عنه لا تخضع لهذه الاعتراضات النوعية الخاصة، ربما قدمها فلاسفة آخرون. وعلى أية حال فما لا بد لنا من ملاحظته هو أن هناك سمة غالبية على نظريات الحدس هي أنها تحاول، بطريقة أو بأخرى، أن تتخلص من التصور (أو المفهوم) كركن من أركان الجميل. فالحدس أساساً بلا تصور، ولا مفهوم. ولقد سبق أن رأينا ذلك عند كل من "برجسون" و"كروتشه". وتلك هي أيضاً، كقاعدة، سمة من سمات النظرية الصوفية التي تأخذ بالحدس الذي يعلو على الحس.

وفي اعتقادي أن الخاصية التي تجعل جميع النظريات الحدسية الخالصة غير صالحة لتكون أساساً لعلم الجمال هي أن الحدس الذي يخلو من التصور أو المفهوم، يعجز في أية صورة من صورته عن تفسير مشروعية الأحكام الجمالية. عندما نصدر حكماً بأن موضوعاً ما جميل، فأنا نطلب موافقة الآخرين على هذا

(١) لقد أضفتُ في نهاية الكتاب ملحناً هو عبارة عن بعض الملاحظات حول كروتشه، وبعض الأفكار الشائعة عن نظريته عن الحدس، التي رغم أنها لا ترتبط بدقة بحجتي في هذا النص، فربما كانت نافعة بصفة عامة.
(المؤلف)

الحكم. فالحكم الذى يقول "هذه الصورة جميلة" لا يعنى فحسب أننى أنا - ذلك الشخص الذى يصدر الحكم هو الذى يستمتع فقط بالصورة. بل يتضمن أن جميع الأشخاص أصحاب الذوق السليم ينبغي عليهم أن يستمتعوا بها، وأن يحكموا بأنها جميلة. وأن لم يفعلوا أُدينوا بأن ذوقهم سئ. فالحكم الذوقى يدعى أنه صالح لكل البشر. وتفسير هذا الادعاء هو مهمة من أشق المهام التى تواجه علم الجمال. ان من السهل أن نلحق أى عدد من النظريات المقبولة ظاهرياً فيما يتعلق بماهية الجمال طالما تجاهلنا هذا الجانب من الموضوع. لكن المذاق القارص اللاذع لأية نظرية فى علم الجمال هو على وجه الدقة كيف نواجه هذه المشكلة. وأى افتراض بصدد طبيعة الجمال - يصمد أمام النقد والتحليل - لا بد أولاً وقبل كل شئ أن يزودنا بأساس مقنع لتفسير الادعاء بأن الحكم الجمالى مشروع وشامل. فإذا ما كانت النظرية الذاتية الخالصة مثلاً تجعل الجمال، وجميع القيم الأخرى، مجرد وظائف للرغبة، فإنها تعترف بصراحة بأنها تنظر إلى الادعاء بالمشروعية الكلية الشاملة للحكم الجمالى على أنها وهم، أما نحن، فإننا نعرف على الأقل أين نقف. وهذه النتيجة على الرغم من أننا كثيراً ما نتهرب منها أو نفسرها تفسيراً خاطئاً، فإنها فى الواقع المسار المنطقى الوحيد للفيلسوف الحدسى الخالص. إذ من المستحيل أن نقيم مشروعية الاحكام الجمالية على حدس بغير تصور أو مفهوم، وذلك لأن المفهوم هو الشئ الوحيد الذى يمكن أن يفسر ويبرر هذه المشروعية بطريقة أو بأخرى، فالفكر التصورى يتضمن فى ذاته الشمول والكلية. وأن ما هو عقلى ملزم للبشر جميعاً. فى حين أن الحدس الخالص ذاتى، وخاص تماماً، حتى فى حالة الإدراك الحسى المؤلف، فإن عنصر التصور المطمور أو المستتر، هو وحده

الذى يجعل من الاحساس الذاتى الخاص حقيقة واقعية موضوعية وعامة. وحتى إذا سلّمنا بوجود مثل هذا الحدس، فسوف يحتاج إلى مزيج من العنصر التصورى حتى يرفعه إلى مستوى المادة التى لا شكل لها. ويضفى المشروعية الكلية على الأحكام الجمالية التى تقوم عليه.

ولا بد أن يوجه مثل هذا النقد نفسه - على قدر علمى - لنظريات مثل نظرية الكسندر Alexander الذى أقام الفن على أساس "الغريزة"، فعنده أن غريزة البناء التى هى أصلاً موجودة عن حيوانات مثل النحل، والقندس ... الخ موجهة نحو غايات عملية، وهى يمكن أن تنفصل عن هذه الغايات وتشكل غاية فى ذاتها. وعملية البناء النزيه هذه، عملية البناء من أجل البناء - هى الفن^(١). ولكن يصعب أن نرى السبب الذى يجعل غريزة الحيوان بمجرد انفصالها عن غايتها العملية، ولمجرد ممارستها من أجل ذاتها فحسب، فإننا نراها تحلق فوق المستوى الحيوانى فى نشاط روحى عال. ويبدو أنه يكفى للتخلص من هذا الأمل أن نشير إلى الشهوة الجنسية التى يمارسها الناس عادة "من أجل ذاتها" لا سيما بعد انتشار وسائل منع الحمل، وانفصالها عن غايتها العملية الأصلية وهى نسل الاطفال. انها مع ذلك لا ترتفع فوق مستوى الشهوة الحيوانية. قد يرد على ذلك بأن شهوة الجنس ليس غريزة، فعلماء النفس يميزون بين الغريزة والرغبة المحض. وقد يكون ذلك صحيحاً لكنه لا يؤثر فى الحجة التى أسوقها. لأن الغريزة التى يشير إليها الكسندر هى أساساً حيوانية، والسؤال الآن لماذا يصبح ما هو حيوانى روحياً بمجرد ما يتحول الى غاية فى ذاته. ان أولئك الفلاسفة الذين يعتقدون أن القدرة على متابعة أى

(١) انظر مثلاً كتاب الكسندر "الفن والغريزة". (المؤلف).

شئ بوصفه غاية في ذاته هي أساساً قدرة روحية وإنسانية - هؤلاء الفلاسفة مخطئون. فعلى العكس جميع الغايات، الطعام، والفريسة والجنس، هي بالنسبة للحيوان غايات في ذاتها. وما هو إنسانى بصفة خاصة هو القدرة أو الملكة التي يقدمها العقل . القدرة على البحث عن غايات من خلال سلسلة من الوسائل. وأنا لا أنكر أن الفن من الناحية المعمارية هو غاية في ذاته، لكن ذلك ليس هو ما يرفعه فوق المستوى الحيوانى. لكن بغض النظر عن هذه الحجة - التي نسوقها على سبيل الاستطراد - فإن النقص الأساسى للنظرية هو فى رأى أنه يستحيل إقامة مشروعية الأحكام الجمالية (أحكام الذوق) على أساس الغريزة. فإذا كان ما يشبع غريزتى يختلف عما يشبع غريزتك. فعلى أى أساس يكون من الممكن القول بأن أحدهما على صواب والآخر على خطأ ؟

ومن ثم فإننى أعتقد أن الحدس الذى يخلو من التصور - سواء كما تصوره "برجسون" أو "كوتشه" أو أى فيلسوف آخر - لا يصح أن يكون أساساً لنظرية مقنعة عن الجمال. ونحن بذلك نكون قد استبعدنا جميع البدائل التى سبق أن ذكرناها فيما سبق. ومع ذلك فادراك الجمال ليس فعلاً خالصاً من أفعال التصور العقلى، كلا، ولا هو فعل خالص من أفعال الادراك الحسى، ولا هو من أفعال الحدس الخالص. والبديل المتبقى هو أن يكون تركيبة من التصور العقلى والإدراك الحسى. ولسنا بحاجة إلى تدبر امكان أن يكون تركيبة من الحدس والتصور العقلى، أو من الحدس والادراك الحسى، مادامت هذه الآراء ليس لها مَنْ يقول بها من الفلاسفة.

غير أن القول بأن الجمال يجمع بين الادراك الحسى والتصور العقلى، لا يعنى

أننا إذا ما وضعنا التصور العقلى جنباً إلى جنب مع الإدراك الحسى فى تجاوز خارجى آلى، فإن ذلك سوف يودى إلى الجمال. ونتيجة لذلك سوف نجد أن التصور العقلى لا بد أن يذوب فى الإدراك الحسى بطريقة خاصة، وأنه لا بد أن يختفى فيه. ولكى يظهر الجمال لا بد أن تكون العلاقة بين هذين الجانبين علاقة عضوية. والفشل فى فهم هذه العلاقة سوف يوقعنا فى المذهب العقلى Intellectualism بأسوأ معنى لهذه الكلمة. وهذا الجانب من الموضوع بالغ الأهمية حتى أنه من المرغوب فيه أن نجعله واضحاً تماماً بأن نتدبر بإيجاز طبيعة المجاز Allegory^(١) الذى هو صورة ناقصة ومعيبة من صور الفن وغلطته الأساسية هى الجمع الآلى الخالص بين التصور العقلى والإدراك الحسى.

ويتألف النوع المألوف جداً من المجاز من رواية تحمل معنيين الأول من الواضح أنه المعنى الخارجى، الحكاية نفسها بأحداثها التى تروىها، ومثل هذه القصة عينية وتتألف من سلسلة من الإدراكات الحسية الفردية، فهى تروى أفعال الرجال والنساء، والشياطين والملائكة، وكل واحد من هؤلاء هو بالطبع فرد، وهذه الأحداث التى تُروى هى أيضاً لا بد أن تحدث فى مكان ما، مكان محدد حقيقى أو متخيل، على الأرض أو فى السماء. كما أن الأعمال المنسوبة إلى الشخصيات والأعمال التى قاموا بها هى أيضاً أعمال فردية. فإذا ما وصفت معركة فهى ليست تصوراً مجرداً للقتال يوضع أمام القارئ، وإنما هى معركة جزئية معينة حدثت فى زمان معين ومكان محدد بين أفراد جزئيين معينين. ومن هنا فإن القصة كلها تتألف من سلسلة من الصور العينية أو الإدراكات الحسية المتخيلة التى يريد المؤلف عن طريق هذه الرواية أن ينقلها إلى أذهان القراء.

(١) يعتمد فى كثير من الأحيان على قصة أو حكاية رمزية تحمل معنى أخلاقياً. (المترجم).

لكن يوجد جنباً إلى جنب مع سلسلة الادراكات الحسية - المعنى الثانى للمجاز الأصيل، وهذا المعنى هو باستمرار ذو طابع مجرد ويتألف من مجموعة من التصورات العقلية. وهكذا نجد أن الحكاية يمكن أن تروى كيف أن الأسد اقترس الحمل. والاسد يحمل دائماً طابع القوة الطاغية القاسية، فى حين يتسم الحمل بطابع البراءة، ومن ثم فإن المعنى الثانى للقصة يمكن أن يعنى اذن ان البراءة عرضة لأن تلتهمها القوة الطاغية. وهذه فكرة مجردة، فالقوة الغاشمة، والبراءة هما معاً تصوران مجردان. وهكذا نجد أن سلسلة من الادراكات الحسية توجد جنباً إلى جنب مع سلسلة من التصورات العقلية فى القصة المجازية أو الحكاية الرمزية.

ويمكن الآن أن نقول أن المجاز هو صورة ناقصة من صور الفن، وذلك لا يعنى بالطبع أنه لم تكتب قط قصة مجازية أو حكاية رمزية يمكن أن ننظر إليها على أنها جميلة أو على أنها عمل فنى. بل قد تكون القصة المجازية عملاً فنياً عظيماً، لكنها لو كانت كذلك، فإنها تكون عظيمة رغم شكلها الناقص أو المعيب الذى اختاره الفنان، وبسبب ما تحمله من صفات وكميات أخرى. والقول بأن الفنانين العظام اعتادوا استخدام الشكل المجازى لا يبرهن على عكس ذلك. انه لا يبرهن إلا على أن العبقرية الفنية لبعض الرجال، كانت من العظمة لدرجة جعلتها تنصرف على الشكل الناقص المعيب الذى فرضوه على هذا الأعمال.

والآن فإن النقص الأساسى للمجاز هو، على وجه الدقة، أن الجانبين، الجانب الحسى والجانب العقلى، لم يمتزجا، ولم يختف الواحد منهما فى الآخر، ولم يجتمعا بطريقة عضوية. فالمعنى الثانى، وهو التجريد، معروض، على أنه تجريد عار أمام أنظار المشاهدين. فقد كانت النية الواضحة لكاتب القصة المجازية أن يظهر

المعنى الثانى، وأن يقف هذا المعنى منفصلاً بذاته كعنصر متميز فى الوعى، ولكن دون أن يمتزج بالمعنى الأول، الرواية، بل أن يقف بعيداً ومنعزلاً عنه. وهذا هو بالضبط ما نعينه بالتجاوز إلى للمدركات (الحسية) والتصورات (العقلية). فالتجريدات الخالصة كما رأينا، ليست جميلة. كما أن سلسلة المدركات (الحسية) بما هى كذلك ليست جميلة أيضاً، فالجمال يتطلب، بطريقة ما، الدمج بين المدركات والتصورات، فكل منهما، بذاته ليس جميلاً، وفى القصة المجازية أو الحكاية الرمزية يقف كل منهما جنباً إلى جنب فى انفصال، فإن كان كل منهما بذاته ليس جميلاً، فإن وضع شيئين ليس كل منهما بذاته جميلاً جنباً إلى جنب، لا ينتج الجمال.

إن القصة المجازية أو الحكاية الرمزية، بطريقة عميقة، عمل تهنئى، لأننا نرى فيها عناصر الجمال قيل أن تجتمع معاً فى عمل واحد. فكيف يحدث أن يتم هذا الجمع، كيف يمكن أن يمتزج الجانبان. وما الذى يعنيه على وجه الدقة الاقتران العضوى بينهما؟ تلك هى المشكلات التى سوف نواجهها فى الفصل القادم.

أما الآن فلا بد لى أن أشير إلى وجهة النظر التى تقول أن الجمال هو تركيبة عضوية بين المدرك (الحسى) والتصور (العقلى) وهى وجه نظر تعبر عن نفسها فى الاستاطيقا الجمالية عند هيجل، ويمكن أن نجد جذورها فى فلسفة كانط. إذ على الرغم من أن كانط أنكر بوضوح أن التصورات تتضمنها التجربة الجمالية فإن الجمال عنده، رغم ذلك، هو نقطة التقاء بين الاحساس والعقل. وعنده، كما هى الحال عند هيجل، إن الجميل هو مصالحة بين المادة والاحساس من ناحية، وبين العقل والروح من ناحية أخرى.

الجمال عند هيجل هو اشعاع الفكرة Idea من خلال الموضوعات الحسية. ومن ثم فكل شىء جميل يمتلك جانبين أو هو مكون من عنصرين هما (١) الفكرة (٢) الشكل الحسى الذى تُرى من خلاله وهى تشع. غير أن الفكرة تتألف، رغم ذلك، من مقولات هى عبارة عن تصورات خالصة غير حسية. اما الشكل الحسى فهو ببساطة المادة الفيزيائية: الحجر، المعدن، الصوت، اللون، أى الخاصة بالموضوع الجميل. أما كيف يتم اشعاع الفكرة من خلال المادة فهذا موضوع لسنا بحاجة إلى مناقشته هنا. وغنى عن القول أن المضمون الروحى للعمل الفنى هو نفسه الفكرة. يكفى بالنسبة لنا أن نقول أن الفكرة هى جانب التصور على نحو واضح، ولسنا معنيين هنا بتوحيد هيجل بين الجانب التصورى للعمل الفنى مع المطلق، ففى استطاعة القارىء أن يعتنق أى وجهة نظر ترضيه عن المطلق عند هيجل. وأن يأخذ ما يرضيه من نظريات المطلق والنظريات المثالية عن العالم بصفة عامة. فالمهم عنده أن الحقيقة التى تكمن خلف استطبيقا هيجل - حتى إذا رفضنا المطلق عنده وكذلك ميتافيزيقاه، المثالية - هى أن الجمال هو - بطريقة ما - تركيبة عضوية بين العناصر الإدراكية والعناصر التصورية. وأنا أود أن أعتبر هذه الحقيقة الأساس فى الاستطبيق العقلية، ولن تكون هذه الاستطبيقا مرتبطة على أى نحو بأية ميتافيزيقا مثالية أو واقعية. وإذا رفضنا تماماً، لا فقط مطلق هيجل، بل أيضاً أية نظرية ميتافيزيقية عن الواقع، فإن مشكلتنا ستكون ما إذا كان فى استطاعتنا أن نبني - على أساس بسيط هو فكرة الامتزاج أو الذوبان، أو التركيبة العضوية بين العناصر الإدراكية والعناصر التصورية - أن نبني نظرية للجمال تفسر جميع الوقائع، بما فى ذلك واقعة مشروعية الحكم الجمالى وصحته.



الفصل الثالث

" ماهية الجمال "

ماهية الجمال

يمكن أن ألخص النظرية التي اقترحها في قضية تقول: «إن الجمال هو امتزاج مضموم عقلي، مؤلف من تصورات تحريرية غير ادراكية، مع مجال ادراكي، بطريقة تجعل هذا المضمون العقلي وهذا المجال الادراكي لا يمكن أن يتميز أحدهما عن الآخر». ولابد لنا أولاً: أن نشرح هذا التعريف، ثم لابد لنا ثانياً أن نستنبط منه تعريفاً لطبيعة القبح، ثم لابد لنا أخيراً أن نبرز نوع البرهان على نظريات الجمال والقبح الذي تتضمنه هذه العبارات.

وسوف يكون من السهل أكثر أن نفهم معنى النظرية المتضمنة في هذا التعريف، لو أننا وضعناها - بهدف المقارنة - جنباً إلى جنب مع النظرية المثالية التي تحمل معها تشابهات أكثر من أية نظرية أخرى. وهي نتيجة مباشرة للنظرية المثالية من حيث النقاط الآتية: -

أنها تجد في الجميل عنصرين يتحدان اتحاداً عضوياً: المجال الادراكي في تعريفنا الذي يطابق التجسيد الحسي في المذهب المثالي. والمضمون العقلي الذي يطابق المعنى الروحي، كما أنها تجد الشعور بالجمال في الانسجام بين قوى الادراك الحسي، والملكات الذهنية العليا متفقة في ذلك مع كانط وهيغل. ويشكل ذلك من وجهة النظر التي وصلنا إليها، عنصر الحقيقة في النظرية المثالية. ومن ثم فهذه الحقيقة موجودة اذن في التعريف الذي سقناه.

وتختلف النظرية التي وصلنا إليها عن النظرية المثالية في الجوانب الآتية: -

(١) مضمون الجميل، بدلاً من أن يُعرف تعريفاً غامضاً بأنه ما هو روحى كما هى الحال فى النظرية المثالية، هو مصطلح يغطى أى عنصر نفسى أيا كان نوعه وهو الآن محدد تحديداً قاطعاً على أنه ما هو عقلى، أعنى على أنه مؤلف من التصورات.

(٢) يحدد المضمون على نحو أبعد على أنه محصور فى التصورات التجريبية غير الإدراكية. وذلك اعتباراً بالغ الأهمية. بل هو فى الواقع مفتاح لنظرتى بأسرها. ومعناه الدقيق، مثل المبررات التى يحتوى عليها سوف يُشرح فى النهاية.

(٣) لا يتحد المضمون مع المطلق أو الفكرة Idea أو ما هو إلهى. فالمطلق لا يدخل فى هذه النظرية.

(٤) وهكذا يتقرر امتزاج المضمون العقلى مع المجال الإدراكى فى نظرتنا، لكى يشكل كشفاً عن جانب من جوانب الواقع. وكشف الواقع لا يتضمن أى علاقة بالمطلق، أو بأية نظرية بالمطلقات الميتافيزيقية. ومرة أخرى هذا الجانب من التعريف بالغ الأهمية ذلك لأننا سوف نرى أنه يشرح أساس متعتنا بالجميل.

(٥) وأخيراً فإن نظرتنا تعرف الجانب العينى من الجميل، لا بأنه الحسى كما تفعل الاستاطيقا المثالية بل بأنه الإدراكى، والإدراكى عندنا يشمل الإدراك الخارجى والداخلى معاً. أما النظرية المثالية فهى تحصر الجميل فيما هو حسى أعنى فى الموضوعات الفيزيقية. وتسمح نظرتنا بإمكان أن تكون العناصر النفسية فى الإدراك الداخلى جميلة. فهنا يمكن أن تكون هناك شخصيات جميلة، وانفعالات وأفكار جميلة.

وهناك نتيجة بالغة الأهمية تنتج من النقاط الأخيرة. فلو أن العنصر النفسى

غير التصورى كان جميلاً، فان نظريتنا سوف تضع الانفعال لا فى جانب المضمون العقلى، وانما فى جانب المجال الادراكى، بوصفه مدركاً داخلياً. أما فى النظرية المثالية فلو أن الانفعال تم التعبير عنه فى العمل الفنى، فهذا الانفعال يفترض أن ينتمى إلى المضمون الروحى، ثم تبذل المحاولات لبيان أن هذا الانفعال هو، بطريقة ما، كلى وشامل. وأنه بالتالى يعرض الفكرة. غير أن نظريتنا لا تجعل الانفعال جزءاً من المضمون الروحى، بل من المجال الادراكى، أو الجانب العينى فى العمل الفنى، ولهذا فلا بد أن يصبح الانفعال جميلاً بأن يمزج معه التصورات العقلية وفى هذا الجانب - الذى سوف أعود إليه فى فصل قادم، يكمن مفتاح مشكلة علاقة الانفعال بالجمال.

يمكننا الآن أن نتقل إلى شرح تفصيلى للتعريف الذى سقناه للجمال، فأنا لم أعرف التصور، ولا علاقته بالحكم، ذلك لأن مثل هذا التعريف يقع داخل دائرة علم المنطق. غير أننى لا بد أن أقول أن التصور لا ينبغى تصوره على أنه تصور ستاتيكى أو على أنه مقطوع الصلة بالحكم. ذلك لأن الحكم والتصور، كما ادرك المناطق المحدثون بوضوح، يتضمن الواحد منهما الآخر. فتصور التطور البيولوجى مكافئ للحكم بأن الكائنات العضوية تتطور. ومن هنا كان التصور فكرة عقلية بصفة عامة. ولو أن النظريات الجمالية وضعت ذلك فى ذهنها لتجنب ألواناً كثيرة من سوء الفهم.

والآن فان أول نقطة غير مألوفة فى نظريتنا هى تعريف مضمون الجمال بأنه مؤلف من تصورات تجريبية غير ادراكية. والواقع أن التصورات تقع فى ثلاث فئات: فالتصورات الأكثر عمومية وتجريداً تسمى بالمقولات. فالمقولات هى تلك

التصورات التي تنطبق من حيث الضرورة والشمول على جميع موضوعات التجربة مثل الوحدة، والوجود، والكيف... الخ. فأى موضوع يمكننا أن نتصوره لا بد أن يكون موضوعاً واحداً، ولا بد أن يكون موجوداً، ولا بد أن يحمل بعض الخواص الكيفية.

أما الطرف الآخر من القائمة، من ناحية الشمول، فهو ما اقترح تسميته بالتصورات الإدراكية وأمثلة التصورات الإدراكية هي الأفكار المجردة عن «المنزل» و«الإنسان»، و«النجم»، و«الاحمرار»، و«الصورة»، و«الخشونة»، و«الغيرة»، و«الضرب»، و«القتال»، و«فى»، و«خارج كذا»، و«على يمين كيت»، و«قبل»، و«الدائرة» أو «الدورة»، و«العدد ٣» وأى عدد آخر محدد، وما إلى ذلك. وسوف يلاحظ القارئ أننى أدخلت فى هذه القائمة أمثلة عشوائية. ففيها أولاً تصورات عن أشياء حسية كالمنزل والنجم، وفيها ثانياً تصورات عن أشياء نفسية مثل الغيرة. وثالثاً تصورات عن كفيات فيزيقية كالخشونة. ورابعاً تصورات عن أفعال مثل الضرب والقتال. وخامساً تصورات عن علاقات مكانية وزمانية مثل «فى»، «على يسار كذا»، «وقبل»... الخ وسادساً تصورات عن أشكال رياضية مثل الدائرة، وسابعاً تصورات عن أعداد حسابية معينة مثل «٣». وربما كانت هناك أنواع أخرى من التصورات الإدراكية. لكن ما يميز التصورات الإدراكية عن بقية الأنواع الأخرى من التصورات هو أن المدركات تتطابق معها مباشرة فهى ببساطة تصورات أو أفكار مجردة عن مدركات. فتصور المنزل يتطابق مباشرة مع ادراك المنزل. وتلك هى الحال مع بقية التصورات: ففى استطاعتى أن أرى أو أسمع أو بأية طريقة أخرى أن أدرك المنزل أو النجم أو الاحمرار أو الخشونة فى موضوع ما. وكذلك أن أدرك رجلاً يضرب كلباً، أو موضوعاً داخل أو خارج موضوعاً آخر،

أو يكون على يمينه أو يساره، وكذلك دورة القمر، وواقعة أن هناك ثلاثة رجال فى الغرفة. ومن ثم فأنا أعنى بالتصورات الادراكية الأفكار المجردة عن الكيانات التى ندركها سواء أكانت هذه الكيانات أشياء مادية، أو كيفيات أو صفات، أو أفعالاً أو علاقات أو أى نوع آخر من المدركات.

ففى طرف من القائمة، اذن، يكون لدينا المقولات، وفى الطرف الثانى يكون لدينا تصورات ادراكية. وبين هذين الحدين الأقصيين يقع مجال هو ما أريد أن أسميه: التصورات التجريبية غير الادراكية، وهى التى تشكل مضمون ما هو جميل. ومثل هذه التصورات تجريبية لأنها مستمدة من التجربة، ولكنها ليست شروطاً للتجربة مثل المقولات. إذ لابد أن تكون التجربة مستحيلة بدون المقولات التى هى بهذا المعنى سابقة منطقياً على التجربة، أو هى كما يقول الفلاسفة أولية Apriori . والقول بأن التجربة مستحيلة بدون المقولات هو نفسه القول بأن المقولات عناصر ضرورية وشاملة فى كل تجربة. وكلمة تجريبى فى تعريفنا هى اذن علامة على نوع خاص من التصورات تتميز فى نظرنا عن المقولات. وتُستبعد الأخيرة من مضمون ما هو جميل، والتصورات التجريبية غير الادراكية توصف، من ناحية أخرى، بأنها «غير ادراكية» لأنها رغم أنها مستمدة من تجربة عينية، فانها مع ذلك لا تتطابق معها ادراكات مباشرة. وهذا التحديد يميزها عن التصورات الادراكية ويستبعد الأخيرة من ميدان الجمال.

التصورات التجريبية غير الادراكية أقل شمولاً فى مجالها من المقولات، لكن أكثر شمولاً من التصورات الادراكية، وهى بذلك تشغل موقِعاً وسطاً من حيث الشمول، فهى أكثر شمولاً من التصورات الادراكية لأنها تتألف لا من تجريدات

لكيانات جزئية، بل من تجريدات من مجالات التجربة البشرية تبلغ حداً من الاتساع يجعلها لا تدرك معاً بفعل واحد مفرد من أفعال الإدراك. والأمثلة للتصورات التجريبية غير الإدراكية هي: التطور، والتقدم، والانسجام، والخيرية، والحضارة، والقانون والنظام، والسلام، والجاذبية، والروحانية. وليس هناك مدرك مفرد واحد يتطابق مع أى تصور من هذه التصورات. فبالنسبة لتصورات مثل المنزل، والنجم، والاحمرار، وما إلى ذلك، فهناك مدركات تنطبق عليها على نحو مباشر. ففي استطاعتى أن أرى المنزل أو النجم أو احمرار التفاحة. لكن ليس ثمة مدركات سواء داخلية أو خارجية للتطور، والتقدم، والحضارة وما إلى ذلك.

النوع الأول والثالث من التصورات، وهى التصورات الإدراكية والمقولات لها خاصية واحدة مشتركة. فهما معا يدخلان، ضمناً، كتصورات فى الأفعال العادية للإدراك. ومن الواضح أن ذلك يصدق تماماً على التصورات الإدراكية، طالما أن علامتها المميزة هى أن المدركات تتطابق معها. وهى مدركات يمكن تعميمها ببساطة فى الواقع، فهى تصورات يمكن بواسطتها معرفة الموضوعات أو العلاقات. ففي الإدراك نجد أن المنزل كمنزل يتضمن فى داخله تصور المنزل. والمقولات هى أيضاً عناصر الإدراك الحسى المألوف. فأنا أدرك المنزل على نحو مباشر بوصفه موجوداً واحداً يمتلك كيفية وما إلى ذلك. فالواقع أن الإدراك الحسى هو نتاج معقد عناصره هى الاحساس الفج والمقولات، والتصورات الإدراكية. ولا يمكن أن يكون لدينا إدراك حسى بدون المقولات والتصورات الإدراكية، وإنما يكون لدينا فحسب خليط مهوش من الاحساسات. ومن ثمَّ ففي الإدراك الحسى نجد أن التصورات الإدراكية والمقولات ممتزجة بالفعل مع العناصر

الحسية للتجربة. وهي لا تحدث، بالطبع، فى الادراك الحسى كتصورات حرة، أو كتجريدات. وانما هى غارقة فى المدرك أو متزجة به.

غير أن الفئة المتوسطة من التصورات، وهى التصورات التجريبية غير الادراكية، لا توجد فى الادراك الحسى على الاطلاق. وانما هى نتيجة للتفكير العقلى. وهى لا تحدث أبداً ممتزجة، فى الأشكال المألوفة للوعى وانما هى باستمرار تصورات حرة. فليس فى استطاعتى أن أدرك الشجرة بدون استخدام تصورات ادراكية ممتزجة بالمقولات. لكن فى استطاعتى أن أسير فى العالم وأدرك الأشجار، والمنازل، والناس، أو أى شىء آخر دون أن يكون فى ذهنى أدنى أثر للتصورات التجريبية غير الادراكية، وفى استطاعتى أن أدرك الكائنات الحية دون أن يكون عندى أدنى فكرة عن التطور البيولوجى. وأستطيع أن أدرك وزن الأشياء الثقيلة دون أن تكون لدى فكرة عامة عن الجاذبية. بل حتى لو كانت عندى هذه الأفكار فأن ذلك لن يُعدّل من ادراكى الحسى للكائنات الحية والأجسام الثقيلة. إذ تظل هذه الأفكار كتصورات حرة أو تجريدات فى الذهن، ولا تصبح أبداً ممتزجة بالادراك الحسى حتى ولا بالموضوعات التى يمكن أن تنطبق عليها.

التصورات التجريبية غير الادراكية، لأنها تحدث فقط كتصورات حرة ولا تمتزج أبداً بالادراك الحسى، لا تكون ممكنة إلا بالنسبة للموجودات العاقلة وحدها دون الحيوانات. فالحيوانات تدرك الموضوعات وتتعرف عليها، وعلى الرغم من أنها يُحتمل أن تكون عاجزة عن التصورات الحرة من أى نوع، ومع ذلك فإن كلا من التصورات الادراكية والمقولات لابد أن تكون فى حال عمل ضمنى، وغارقة فى الادراكات الحسية. ويصدق ذلك على الأقل على تلك الحيوانات العليا القادرة

على التعرف على الموضوعات. غير أن التصورات التجريبية غير الادراكية مثل: التطور، والتقدم، والحضارة، والجاذبية... الخ لا يمكن تصورها على أساس أنها يمكن أن توجد في وعى الحيوان. لأنها لا تحدث ممتزجة في الادراكات الحسية، بل لابد من النظر إليها على أنها خاصة للجنس البشرى.

يمكن للتصورات الادراكية والمقولات أن تحدث إما ممتزجة أو حرة. فالادراكات الحسية عند الحيوان والإنسان تكون ممتزجة. وهى تحدث فى العقل البشرى كتجريدات حرة، كما هى الحال مثلاً عندما نفكر فى الأفكار المجردة عن الإنسان، والمنزل، والكيف، والوجود وما إلى ذلك. غير أن التصورات التجريبية غير الادراكية ليس لها هذا الطابع المزدوج. فهى لا يمكن أن تضع عناصر الادراك الحسى أو أن تمتزج بالعناصر الحسية فى أى فعل مألوف من أفعال الوعى، فهى لا توجد إلا كتصورات حرة فحسب. انها تجريدات عقلية ليس لها مكان تستند إليه فى العينية.

هذه الفئة المتوسطة من التصورات التجريبية غير الادراكية ليست خاصة للإنسان فحسب، بل هى تؤلف أيضاً كل ما لحياته العقلية من ثراء: فكل العلم، والسياسة، والدين، والأخلاق - تندرج تحت هذه المنطقة المتوسطة. وجميع، تلك التصورات التى تؤلف نقدنا للحياة، ورد الفعل العقلى للعالم، تقع أيضاً فى هذه المنطقة. وكلما زاد امتلاكنا لثروة عظيمة من التصورات التجريبية غير الادراكية، استطعنا أن نميز الإنسان المثقف العقلانى من الشخص الفظ أو الريفى الساذج شديد الجهل.

والآن فان التصورات الادراكية والمقولات هي بالفعل في ادراكاتنا الحسية المألوفة تكون ممتزجة بالمجال الادراكي. أما الفئة المتوسطة من التصورات التجريبية غير الادراكية فهي وحدها تجريدات غير محسوسة، وتصورات حرة، تحوم حول مجال التجربة العينية، لكنها لا تجد أبداً مكاناً تستقر فيه. والنظرية التي يجسدها التعريف الذي سقناه للجمال، تعنى إمتزاج هذه التصورات بالمجال الادراكي. وعلى الرغم من انها لا تجد مكاناً في أفعالنا المألوفة الادراكية أو المعرفية، فانها تجد لها مكاناً في تجربة الجميل، وتشكل طبيعة الجمال. وعندما تمتزج التصورات الادراكية والمقولات بالاحساسات فان النتيجة تكون الادراك الحسى. أما عندما تمتزج التصورات التجريبية غير الادراكية بالادراكات الحسية فان النتيجة تكون: الجمال. وبالطبع ما زال علينا أن نبحث عن برهان لهذه النظرية. لكن عرضنا لها حتى الآن قد شرح لماذا يُستبعد تعريف التصورات الادراكية والمقولات من المشاركة في مضمون ما هو جميل. والسبب هو أن امتزاجها بمجال عيني ما لا يظهر الجمال، بل يبرز فحسب الادراك الحسى المألوف.

ويقرر تعريفنا للجمال أكثر من ذلك أن امتزاج العناصر فيما هو جميل لا بد أن يكون امتزاجاً تاماً وكاملاً، حتى أن المضمون العقلى والمجال الادراكي يصبحان لا يمكن التمييز بينهما، فلا ينبغى أن يظهر كعناصر منفصلة يمكن التمييز بينها فى وعينا. فهي ليست مجرد اختلاط لكنها مركب كيمائى، أنْ صحَّ التعبير، حتى أنه يبرز شكلاً جديداً من أشكال الوعي هو: الوعي بالجمال. ولا يظل التصور، عما هو جميل، تصوراً حراً، بل يمتص امتصاصاً كاملاً فى المجال الادراكي حتى يختفى فيه ولا يعى. والذهن فى التجربة الاستيطيقية الخالصة، وجود التصور أكثر

مما يكون الذهن واعياً بوجود الأيدروجين في حالة ادراك الماء، ويمكن أن يقارن ذلك باختفاء التصورات الادراكية والمقولات في الادراك الحسى المألوف. فهي أيضاً تمتزج امتزاجاً تاماً وكاملاً مع العناصر الحسية. فالإنسان، أو الحيوان، يدرك موضوعاً ما. ولا شيء في الوعي المدرك سوى الادراك الحسى العينى، فليس ثمة تجريدات. فأفكار مثل «المنزل»، «الموضوع»، «الوحدة»، «الكثرة» لا توجد بوصفها أفكاراً، بل بوصفها تجريدات في الذهن المدرك، رغم أننا نعرف أنها موجودة ضمناً. وبهذه الطريقة بالضبط فان التصورات المتوسطة تكون ممتزجة مع الادراكات الحسية في الوعي بما هو جميل.

ومثلما يكون من الممكن لعقل الإنسان أن يجرد من الادراكات الحسية المألوفة، التصورات الكامنة فيها، وأن يجعلها تصورات حرة، أى موضوعات لتفكيره العقلى، فكذلك يكون من الممكن للعقل أن يجرد مما هو جميل التصورات الممتزجة فيه وأن يدرسها بوصفها تجريدات. غير أن ذلك لا يحدث في التجربة الجمالية ذاتها بل هي عملية نالية يقوم بها العقل الفلسفى.

هذا الجانب من تعريفنا للجمال موجه بصفة خاصة ضد تلك التخمينات الآلية الخارجية للتصور والعينى على نحو ما يوجدان في المجاز. فالذهن في الحكايات الرمزية أو القصص المجازية، يدرك، فى تميز، جانبين مكونين، للرواية العينية من ناحية، والمعنى المجرد من ناحية أخرى. ومثل هذا العمل الفنى لا يتفق مع تعريفنا للجمال. لكن من المؤكد على أية حال أنه توجد أشكال ناقصة من الجمال يكون امتزاج العناصر منها موجود لكنه غير تام. ومن المحتمل أن يندرج كثير من ألوان المجاز وغيرها من الأعمال الفنية الناقصة تحت هذا العنوان. ولو

صحَّ ذلك فقد نُسلِّم بأنها تحتوي على قدر من الجمال، رغم أن الجمال والتجربة الجمالية ناقصان.

ويقرر الجزء الأخير من تعريفنا للجمال أن امتزاج المضمون العقلي مع المجال الإدراكي يشكل الكشف عن جانب من جوانب الواقع. ويبدو هذا الجزء كما لو كان محاولة لإعادة ادخال الميتافيزيقا والمطلقات الميتافيزيقية إلى النظرية. مع أن الأمر ليس كذلك. فكلمة الواقع المستخدمة هنا لا يُقصد بها الإشارة إلى أى تصور ميتافيزيقى عن طبيعة الوجود، بل هى تستخدم بمعناها فى الحياة اليومية عندما نتحدث عن شىء موجود ونقول انه واقعى. والإدراك الحسى طبقاً لهذه النظرية يؤدى بنا إلى معرفة الواقع. والمنزل، والرجل، والشجرة التى أدركها هى أشياء واقعية. سواء أكانت هذه الأشياء بأى معنى ميتافيزيقى مطلق، أشياء مثالية، أو غير واقعية أو وهماً، أو نتاجاً للذهن، فذلك أمر لا يدخل فى الموضوع. كما أنه لا حاجة بنا لتشكيل أى رأى عن الجدارة النسبية للمذهب الواقعى، والمذهب المثالى كنظريات عن طبيعة الواقع.

العقل يخلّص التصورات والمقولات الكامنة فى الإدراك الحسى ويحررها لتكون تجريدات وتصورات حرة. كما أنه أيضاً يبنى التصورات التجريبية غير الإدراكية عندما يقوم بمسح واسع لمناطق شاسعة من التجربة. غير أن هذه العملية التى يقوم بها العقل هى إحدى عمليات التحليل والتقسيم التى تدمر فردية موضوع التجربة. لكن الواقعى والفردى والعينى، وتجريدات العقل، رغم أنها جوانب مجردة أصيلة تماماً للواقع - فانها تعتبر فى ذاتها غير واقعية. فهذه الجوانب المجردة من الأشياء لا توجد فى العالم مجردة على هذا النحو، بل فقط كعناصر

للأشياء العينية التي جُرِّدت منها. فليس هناك شيء اسمه المنزل بصفة عامة، ولا الرجل المجرد، أو التطور المجرد. وإنما هناك فحسب منازل جزئية ورجال جزئيين، وتطور جزئى، أو موجودات تتطور. وليس هناك شيء اسمه «على يسار كذا» على الرغم من أن هناك موضوعات توجد على يسار موضوعات أخرى. فالأشياء الفردية هي وحدها الواقعية. ومن ثم فالعقل الخالص هو مملكة التجريدات غير الواقعية.

وهذه العبارات لا تهدم الايمان الذى يعتنقه بعض الواقعيين المثاليين معاً، والذى يقول أن الكليات هي كيانات موضوعية. فقد تكون كذلك على الرغم من أن نظريتنا لا تقرر أنها كذلك. لكنها لا معنى لها فى التجربة البشرية، ولا يوجد واقع Reality فى هذه التجربة سوى ما يتجسد فى التجربة العينية. ويمكن أن نرى حقيقة ذلك بالقاء نظرة سريعة على أى كتاب مدرسى فى العلم. فالعلوم تختص بالتصورات المجردة، فهى مثلاً تضع قوانين الأشياء التى تقع داخل ميدان بحثها. ولكن القانون العلمى إذا ما تقرر بذاته على نحو مجرد كان غير معقول وغير واقعى. وهو لا يصبح معقولاً وواقعياً إلا إذا ما تم تطبيقه على الأشياء التى تكون بمثابة الأمثلة على القانون. لكن العلم يعجز عن وضع القانون والأمثلة معاً على الرغم من أن القانون لا يوجد فى الواقع إلا فى الأمثلة. والعلم فى البداية يقدم القانون بذاته ثم بعد ذلك يقدم المثل بذاته، والعكس بالعكس. وهو لا يستطيع أن يجمع بينهما فى فعل واحد للرؤية. غير أن القانون بذاته هو محض تجريد ولا يقدم أية معرفة بالأشياء. وهذا المثال ذاته هو مدرك بسيط لا يوضحه القانون.

والآن بالنسبة للتصورات الادراكية والمقولات، فلا أهمية لعدم واقعيتها

بوصفها تجريدات، لأنها تجد واقعتها في الإدراك الحسى البسيط. وهى تمتزج فى «المدرک» بالاحساسات. والنتيجة هى الموضوع الفردى العینى. وعلى الرغم من أن تصور «المنزل» عندما يكون فى الذهن كتجريد هو غير واقعى، فإنه يوجد فى الإدراك الحسى والتعرف على المنزل الفعلى، مدفون فيما هو عینى. فأنا أرى بالفعل المنزل كشئ واقعى، وفى هذا المدرک يتجه التصور العام نحو الفردية والواقع، وتنطبق الملاحظات ذاتها على المقولات.

غير أن التصورات التجريبية غير الادراكية، لا تجد على هذا النحو حقيقتها الواقعية فى الإدراك الحسى البسيط. فليس ثمة مدرکات تطابقها يمكن أن تطمر فيها نفسها، فهى لا توجد أبداً فى الوعى المألوف بوصفها مطمورة أو مدفونة بل توجد دائماً على أنها تصورات حرة، فأنا لا أستطيع أن أرى التطور بأية وسيلة بوصفه موضوعاً فردياً حاضراً بالفعل أمام عینى فى العالم. إذ يبدو أنه يظل فى العقل كتجريد شاحب غير واقعى. وقل مثل ذلك فى جميع التصورات التجريبية غير الادراكية.

عملية المزج والتوحيد التى يعجز العقل التصورى، بهذا الشكل، عن المجازها تتحقق فعلاً فى التجربة الجمالية، وفى التجربة الجمالية لما هو جميل لجد أن اللاواقعيات الشاحبة للعقل، تمتزج بمجال المدرکات المباشرة على نحو يجعلها تظهر فيها بصفاتها واقعية وعينية وفردية، ولو أن عبقرية فنية، مثلاً، استطاعت أن تمزج، جمالياً، مفهوم التطور فى مجال المدرکات، فسوف نرى لأول مرة التطور كموضوع فعلى، كشئ فردى مفرد، موجود أمامنا فى العالم الواقعى، مثلما نرى فى الإدراك الحسى المنزل بالفعل. وها هنا سوف يكون محض فكرة غير محسوسة وغير واقعية. ولا بد أن يصبح الآن شيئاً مرئياً بالفعل.

والآن، على الرغم من أن التصورات الحرة غير واقعية بمعنى أنها تجريدات، فإن هذه التصورات ليست غير حقيقية أو كاذبة بالمعنى الذى يشير إليه «برجسون». وإنما هى جوانب حقيقية وأصيلة من العالم. فالعقل التصورى، فى رأينا، يقدم لنا معرفة صادقة وليس مجرد أكاذيب. فالتطور الموجود فى العالم حقيقة اكتشفها العقل، ونظريتنا لا علاقة لها، على الاطلاق، بهذا الهجوم السطحي الضحل على التصورات الذى ارتبط باسم «برجسون» و«وليم جيمس». والمغالطة الكامنة فى ذلك الهجوم، قد عرضناها بالفعل فى فصل سابق. فنحن لا نقترح أن نتخلى عن العقل لصالح غريمن «الحدس» الغامض. ففى رأينا ليست هناك معرفة عن العالم بلا تصورات. وإلغاء هذه التصورات سوف يردنا إلى الحيوانية المحض والاحساس الخام؛ فالتصورات، اذن، جوانب أصيلة من الحقيقة، وليست عدم واقعيتها سوى تعبير آخر عن تجريدها. ومن ثم فوجودها فى تجربة "ما هو جميل" هو كشف أصيل عن الواقع على نحو ما أشرنا فى تعريفنا للجمال. ولو كانت التصورات كاذبة بالمعنى الذى ذكره برجسون، اذن، لكان امتزاجها بالمدركات فى التجربة الجمالية لا يمكن النظر إليه على أنه كشف للواقع، بل لابد، على العكس، أن تكون كشفاً عن اللاحقيقة.

والآن فان متعة ما هو جميل تنشأ بالطريقة الآتية :-

امتزاج التصورات الادراكية والمقولات بالاحساس فى فعل الادراك الحسى المؤلف لا يؤدى بنا إلى أى متعة، بسبب أن هذا الامتزاج بدائى وذو حدود مشتركة مع كل تجاربنا، وهو طبيعى بالنسبة لوعينا الذى لا يمكن له فى الواقع أن يوجد بدون. ففى أول أفعال لادراكنا الحسى، نجد أن التصورات الادراكية والمقولات حاضرة بطريقة ضمنية. وهى حاضرة حتى فى الادراكات الحسية عن الحيوان،

فهذه التصورات موجودة منذ البداية في الموضوعات التي لنا بها تجربة. فهي توجد أولاً وقبل كل شيء مطمورة. ولا يمكن تخليصها من الادراكات الحسية لتصبح تصورات حرة إلا بفعل تال من أفعال العقل التحليلي. ومن ثمَّ فإن امتزاجها بالتجربة العينية أمر طبيعي وكلي وأصلي، ولا يحدث أي دهشة ولا يوقظ أي متعة.

لكن المسألة على خلاف ذلك بالنسبة للتصورات التجريبية غير الادراكية. فلا شك أن هذه التصورات مستخلصة من التجربة العينية، فثانوي التطور قد تمَّ اكتشافه بدراسة الكائنات الحية الفردية. غير أن هذه العملية تتضمن مقارنة وجدولة للمدركات المباشرة، وهي تتضمن استدلالاً واعياً وحريصاً وتحليلاً. أنَّ منطقة التجربة الادراكية التي تمَّ استخلاص مفهوم التطور منها هي منطقة شاسعة سواء في المكان أو الزمان. فهي تتضمن عصوراً جيولوجية ومدى واسعاً للكوكب يجعل معرفتها بفعل من أفعال الادراك الحسي أمراً مستحيلاً. ومن هنا فإن مثل هذا المفهوم (أو التصور) لم يكن من الطبيعي أن يمتزج بما هو عيني في وقت معيّن. فالتصورات التجريبية غير الادراكية لا توجد، مثل التصورات الادراكية والمقولات، بطريقة بدائية أولية وطبيعية كعناصر ممتزجة في جميع أفعالنا المألوفة من أفعال الادراك الحسي، لقد رأينا منازل، وأشجاراً، ونجوماً، لكن لا أحد منا قد رأى التطور، والتقدم، والحضارة، والروحانية، والقانون الخلقى. فالتصورات التجريبية غير الادراكية لا توجد قط كتصورات مطمورة. فهي باستمرار منذ أن اكتشفها الناس لأول مرة، تصورات حرة أو تجريدات. وهي من ثمَّ تشكل مملكة اللاواقعيات التي ولدت بوصفها لا واقعيات في العقل البشري، تجريدات شاحبة،

وظلال لا تجد لها مأوى فى العينى. ولم تكن لها أبداً حقيقة واقعية فى الادراك الحسى كما تفعل التصورات الأخرى.

ومن هنا فقد يحدث عندما يجد مثل هذا التصور أخيراً بفعل عبثى (كما هى الحال فى الفن) مأوى له فى التجربة العينية، أن يمتزج بالمدرجات ويدرك بالفعل، لأول مرة، بوصفه شيئاً موجوداً أمام أعيننا، عندئذ نشعر بمعنى المتعة. لقد اكتشف الإنسان بعقله مملكة هذه التصورات، وهى مملكة جديدة هو وحده سيدها. فهذه التصورات تشكل مجده، وذكاءه، وما فى ثقافته وحضارته من ثراء. وهى تميزه عن الحيوان وتجعل منه الموجود الأعلى. غير أن هذه التصورات كانت طوال تاريخها تجريدات محض. وفى هذه الحقيقة يكمن معنى النقص وعدم الاكتمال والضياح، واللاواقعية. وعندما يتم التغلب على هذه الجوانب، وعندما تتخذ المملكة الجديدة التى اكتشفها الإنسان لنفسها واقعاً صلباً ومتيناً، ووجوداً داخل تجربة ما هو جميل، عندئذ ينشأ الاحساس بالمتعة، والشعور بالرفعة. وهذا هو تفسير المتعة الجمالية.

لقد رأينا أن المفاهيم الرياضية تشملها نظريتنا بين المفاهيم الادراكية، ومن ثم فهى مستبعدة من مضمون الجميل. ويتفق ذلك مع التجربة العامة التى تقول أن هذه المفاهيم لا تناسب الدراسة الفنية. وربما اعترض معترض قائلًا: أن مفاهيم الأشكال الهندسية لا ينبغى استبعادها، لأن بعض الأشكال لا سيما أشكال المنحنيات يعترف الناس بأنها جميلة. وجوابنا على هذا الاعتراض هو أن الجمال فى مثل هذه الحالة لا يرجع إلى امتزاج بالمجال الادراكى لهذه المفاهيم مثل أشكال الدائرة والقطع المتكافئ! أن المفاهيم التى تمتزج وتجعل منحنيات معينة أو أشكالاً

معينة جميلة ليست هي المفاهيم الرياضية لهذه الأشكال أو المنحنيات الجزئية بل بعض المفاهيم الأكثر عمومية مثل مفاهيم الوحدة في الاختلاف، والانتظام، والقانون، والتوازن. وهذه المفاهيم هي تصورات تجريبية غير ادراكية.

لا مندوحة عن اتهام نظريتنا «بالنزعة العقلية Intellectualism» ولقد أصبح هذا المصطلح الغامض مثل مصطلح «المادية»، مصطلحاً يُساء استخدامه في الفلسفة إلى حد أن أصبحت عقول الناس، ومنهم الفلاسفة - يحكمها التكرار البيغافى للكلمات بحيث يلحق لقب «نزعة عقلية» بأى نظرية فلسفية مما يكفى لادانتها دون فحص أو برهان. ومع ذلك فلا بد لنا أن نتمسك بمضمون طريقنا دون أن تخيفنا الكلمات أو الظلال. فالمعانى التى ألحقت بمصطلح «النزعة العقلية» تبدو غائبة بما فيه الكفاية. لكنها عندما تطبق على الاستايقا فيبدو أنها تحمل على الأقل ثلاثة معانى: أولاً قد تعنى أن النظرية تجد ماهية الجمال فى التجريدات العقلية. لكن نظريتنا تنكر، بصفة خاصة، أن تكون التجريدات العقلية جميلة، وتؤكد أن التصور أو المفهوم فى حالة الجمال يضمنحل ويحتفى فى الكل العيني للتجربة الجمالية. وقد يعنى الاتهام بالنزعة العقلية، ثانياً أن النظرية تبالغ فى تقدير الأشكال العقلية الباردة للجمال وتخط من قدر المشاعر والانفعالات. غير أن نظريتنا لا تنطوى على مثل هذه النظرة أحادية الجانب. وإنما هى تعترف بكل أشكال الجمال، وليس من مهمتها أن تضع أى شكل من أشكال الجمال فى مرتبة أعلى من الشكل الآخر. فبالنسبة لها تندرج أشكال الجمال الأكثر انفعالية والأشد بساطة وصرامة داخل نفس الصيغة الاستايقية. وهى لا تلحق أى تفوق خاص بأى منهما. لكنها تجد حتى فى أشد الفنون انفعالا، محوراً عقلياً. وفى مثل هذه الحالة

فإنها تضع الانفعال في جانب المجال الإدراكي، الذي هو جوهرى للجمال مثل المضمون العقلى. وسوف تتحدد أكثر نظرية علاقة الأفعال بالجمال في فصل قادم. وأخيراً فإن تهمة النزعة العقلية يمكن توجيهها إلى أية نظرية لا تنكر على التصور أية مشاركة في تكوين الجميل. وإذا ما أخذنا ذلك على أنه المعنى الصحيح لمصطلح النزعة العقلية لكانت نظريتنا، بصراحة، ينطبق عليها وصف النزعة العقلية، فهي لا تتخبط في جوانب صوفية أو حدسية أو لا عقلية. ولا علاقة لها بهذا الهجوم الضحل على ما هو عقلى، وما هو تصورى، الذى هو سمة لما يسمى بفلسفات اليوم الراهن. وفي هذه الحالة ليس لنا رد ندفع به تهمة النزعة العقلية سوى القول بأن هذه النظرية ذات النزعة العقلية هي، فى رأينا، النظرية الحقّة، وأنه لا يمكن البرهنة على زيفها بمجرد إلصاق لقب محقرّ عليها.



الفصل الرابع

ماهية القبح

ماهية القبح

نطرح مشكلة القبح عقبات وصعوبات ضخمة أمام نظرية الاستطيقا. وللمشكلة جانبان: ويتمثل الجانب الأول في السؤال الأول: ما هي طبيعة القبح، وما تعريفه؟

ويتمثل الجانب الثانى فى السؤال: ما علاقة القبح بالفن؟ هل له مكان فى الفن؟

ولو صحَّ ذلك فكيف يمكن تفسير ذلك إذا ما كان الهدف الوحيد الذى يستهدفه الفن هو الجمال؟

إنَّ صعوبة هذه المشكلات خلقتها إلى حد كبير بطريقة صناعية واقعة أن الفلاسفة قد افترضوا عادة، دون أى دليل، أن القبح لا بد أن يكون بالضرورة مضاداً للجميل، وظنوا أن الجمال والقبح يرتبط الواحد منهما بالآخر، فى ميدان الاستطيقا، بنفس العلاقة التى يرتبط بها الخير والشر فى ميدان الأخلاق. ويشكل الحق والخير، والجمال ثالثاً من القيم المطلقة أو من الآلهة^(١). ولا بد أن يكون لها أضدادها، ولهذا قيل إنَّ هناك ثالثاً من اللاقيم المطلقة أو من الشياطين وهى:

(١) اعتدنا أن نقول أن القيم ثلاث: الحق Truth، والجمال، والخير، لكننى أعتقد أن كلمة الحق هنا ليست دقيقة، فالأدنى إلى الصواب أن نقول الصدق لنحتفظ بمصطلح «الحق» ترجمة للكلمة الانجليزية Right فهو مفهوم سياسى وقانونى (لاحظ أننا نسمى الكلية التى تدرس القانون بكلية الحقوق) أما الصدق فهو يتعلق بالحكم على القضايا ولهذا فهو موضوع المنطق. (المترجم).

الشر، والقبح، والكذب. فقد كانت الرغبة فى التناسق والتماثل مهيمنة على أذهان الفلاسفة. وعبارة التناسق والتماثل هذه - كانت كارثة فى ميدان الاستطيقا، فقد أدت إلى خلط تام فى التفكير. وانتهت بفشل فى التمييز بين ما هو غير جميل وما هو قبيح - وهما مفهومان متميزان أتم التمايز.

ولقد نظر الاستطيقيون إلى الجمال على أنه الهدف الوحيد للفن، وهم على حق فى ذلك، ولا يصح ذلك إلا إذا استخدمت كلمة الجمال بمعنى واسع إلى أقصى حد. وهو المعنى الذى سبق أن شرحناه فى الفصل الأول. ويشمل الجمال عند الاستطيقيين أى نوع محتمل من الانطباع الجمالى. وطالما أن هدف الفن إنتاج الانطباعات الجمالية من نوع ما، فقد قيل فى هذا المعنى، بحق، أن هدف الفن كله هو الجمال. ومن هنا فلو أن القبح كان ضد الجمال، بهذا المعنى، فلا بد من استبعاده من ميدان الفن. لكن الواقع أن ما يسمى عادة بالقبح لم يستبعده الفنانون دائماً من ميدان عملهم، بل أن ادخاله مجال العمل الفنى كثيراً ما يعتبر إضافة لقوة العمل الفنى وعمقه، وإن كان ذلك لا يتطابق مع وجهة النظر التى تقول أن القبح هو ضد الجميل. غير أن الفيلسوف يعتقد أنه لا بد للقبح أن يتعارض مع الجميل، وإلا فأن النسق المحبب للقيم، والتناسق بين قيمنا الثلاث لا بد أن ينهار. وهكذا تنشأ ورطة فلسفية.

لقد عرفنا الجمال - الجمال بأوسع معنى له - بأنه امتزاج المضمون العقلى بالمجال الإدراكى. فما الذى يكون الضد لذلك؟ سوف نرى فى الحال أن الضد المنطقى لهذا التعريف ليس تصوراً ايجابياً على الإطلاق. بل تصوراً سلبياً محضاً. أى شىء - أيا كان نوعه لا يكون امتزاجاً للمضمون العقلى مع المجال الإدراكى سوف يندرج إذن داخل ما يضاد الجمال، أىكون ذلك إذن تعريفاً للقبح ... ؟ وأنا

أجيب ليس ذلك هو القبح، وإنما هو ببساطة غير الجميل أو المحايد من الناحية الاستطيقية، انه الغياب السلبي المحض للجمال. فحينما يكون هناك نوع معين من الامتزاج بين المدركات والتصورات من نوع خاص، فان النتيجة سوف تكون انطباعاً جمالياً (استطيقياً)، وشعوراً بالمتعة الجمالية (الاستطيقية). وحينما لا يكون هناك امتزاج فسوف يكون هناك غياب للانطباعات الجمالية والمتعة الجمالية (الاستطيقية). وذلك محض غياب لأي نوع من الشعور الاستطيقى فهو حياد استطيقى تام، وهو ما أسميه بغير الجميل. وليس من الضروري تقديم أمثلة، فأى موضوع لا يكون جميلاً ولا يكون قبيحاً، لا يخلق فينا مشاعر بالمتعة الاستطيقية أو الاستياء، سوف يكون مثلاً لغير الجميل. وسوف نرى أن التصورات الحرة، والتجريدات الخالصة للعلم، ليست جميلة، لكنها أيضاً ليست قبيحة، بل هى غير جميلة.

فهل غير الجميل هو ضد الجميل...؟ وإذا لم يكن كذلك فما هو ضد الجمال؟ أنا أجيب بأن اللاجمال هو ضد الجمال، إذا كنا نعى بما يضاد الشيء مجرد غيابه. لكن إذا كنا نفهم من كلمة الضد ضرباً من الوجود الإيجابى، فان الجمال عندئذ سيكون لا ضدَّ له على الاطلاق. لأنه من المستحيل، بهذا المعنى، أن نجد أى تصور يكون مضاداً لامتزاج المدركات والتصورات. ومن ثمَّ فالقبح من حيث هو شعور استطيقى ايجابى مؤلم ليس هو ضد الجمال.

على الرغم من أن غير الجميل هو تصور سلبي فحسب، فانه قد يؤدى فى حالات معينة إلى ظهور شعور إيجابى بالأشياء. ويحدث ذلك فى الحالات التى يحق لنا فيها أن نتوقع أن نجد الجمال، أو فى الحالات التى نتوقع فيها أن نجده كأمر واقع. فإذا ما توقعنا الجمال، أو فى الحالات التى نتوقع فيها أن نجده كأمر واقع.

فإذا ما توقعنا الجمال، ثم أصيب توقعنا بالاحباط، فاننا نشعر بالحزن. ونحن في أمثال هذه الحالات نقول عن الموضوع الذى أصابنا بالاحباط أنه موضوع قبيح. فنحن مثلاً نعتقد أن المزهريّة من المرمر ينبغي أن تكون جميلة، فإذا لم تؤد بنا إلى أية انطباعات استطبيقية فاننا نميل إلى وصفها بالقبيح. وتساعد هذه الواقعة على تدعيم الخلط المنتشر بشدة بين الجمال والالجمال.

وبالطبع لا مكان ولا وظيفة في الفن لما هو غير جميل، وادخال عناصر لا تملك طابعاً استطبيقياً على الاطلاق لا يفعل شيئاً إلا أن يضعف القوة الاستطبيقية العامة للعمل الفني. وفضلاً عن ذلك، فقد يُنظر إلى ما هو غير جميل، في ميدان الفن، على أنه الضد الصحيح للجمال. والعمل الفني الذى يكون فاشلاً فحسب قد يقال عنه أنه غير جميل، لكن لا يقول عنه أنه قبيح. ولقد أثار الايمان بأن القبح هو ضد الجمال صعوبات في وصف الأعمال الفنية غير الناجحة، فكلمة عمل فنى تعنى أنه جميل، والعمل غير الفني يقال عنه انه عمل فقير فارغ لا قيمة له. ولهذا فربما اعتقدنا أنه هو نفسه القبيح. غير أن الفلاسفة ترددوا مع ذلك في اطلاق كلمة القبح على الأعمال الفنية الفاشلة، إذ يبدو أن فكرة القبح تنطوى بوضوح على مضمون استطبيقى ايجابى. لكن نظراً لأنهم لم يعرفوا كيف يفرقون بين القبيح وغير الجميل، فقد ظلوا في شك وفي مشكلة: أى الكلمتين ينبغي اطلاقها على العمل الفني الفاشل. ولقد زالت هذه المشكلة الآن. فالأعمال الفنية غير القيمة ليست قبيحة، وإنما هي غير جميلة.

ويظهر نفس هذا الخلط عند النظر في مشكلة مكان القبح في الفن. فمن الواضح أن الفشل المحض للأثر الفني لا يمكن أن يكون عنصراً في الفن الجيد. لكن لما كان القبح يجد له، يقيناً، مكاناً في كثير من الأعمال الفنية العظيمة، فان

أولئك الذين يخلطون بين ما هو غير جميل وما هو قبيح يتعرضون - فيما يبدو - للوقوع في التناقض، فلو أنهم سَلَمُوا بحق القبيح في أن يجد له مكاناً في عالم الفن، فإنهم بذلك يَسَلِّمون بأن حق ما هو غير فني وما لا قيمة له أن يجد له مكاناً في عالم الفن. وهذه الصعوبة يمكن كذلك توضيحها بفصل القبيح عن غير الجميل، وقد سبق أن فسرنا غير الجميل. وعلينا الآن أن نبحث عن نظرية تدور حول طبيعة القبح الاستطائقي الإيجابي.

ويظهر القبيح - من النظرة الأولى - على أنه ما يؤدي، لا إلى المتعة الاستطائية، بل إلى الألم الاستطائي، أو إلى الأستياء الاستطائي، إذا كانت كلمة الألم قوية أكثر مما ينبغي. وطالما أن المتعة والاستياء ضدان، فقد افترض لهذا السبب أيضاً أن القبح هو ضد الجمال. لكننا سوف نرى أن هذه الطريقة في النظر إلى الموضوع تقوم على خطأ أو غلطة. فالشعور بالألم قد أثاره القبيح، لكنه ليس شعوراً استطائقياً، لأن الشعور الاستطائي الخالص الذي ينتجه القبيح هو - على العكس - شعور بالمتعة. وإذا كان يبدو أن هذه العبارة تنطوي على مفارقة، فأننى أعتقد أننى سوف أبرر هذه المفارقة.

فأولئك الذين يؤمنون بأن القبيح لا يمكن أن يشكل عنصراً في الفن الجميل، قد اتجهوا إلى انتاج أشكال من الجمال عاطفية ولا طعم لها، على نحو ما نجد في صور «ليتون»^(١).

(١) فردريك ليتون F.Leighton (١٨٣٠ - ١٨٩٦) رسام المجليزى، نهج في أعماله نهجاً كلاسيكياً من أشهر أعماله «هرقل يصارع الموت»، و«اندروماك الأسيرة» و«فنا الحرب والسلام» و«فينوس تخلع ملابسها لتستحم» و«حدائق الهسباريد»... الخ (المترجم).

أن أولئك الذين اعتقدوا أن للقيح مكاناً في الفن أنتجوا أعمالاً فنية قوية عميقة وحيّة. غير أن الاستطيقين وقعوا في مشاكل لتبرير ما أنتجه هؤلاء الفنانين. فقد رفض جميع المفكرين الجادين الفكرة التي تقول أن القبيح في الفن يعمل كأرضية لتقوية أثر الجميل - كما يقال كثيراً - على أنها فكرة سطحية وزائفة.

وهناك أنواع أخرى من الانطباع الاستطيقى إلى جانب القبيح تؤدي عادة إلى ظهور مشاعر مؤلمة. فلن ينكر أحد، مثلاً، أن من الممكن أن يستخدم الفنان: ما هو مربع كعنصر في فنه، وأن الرعب قد يؤدي إلى انطباع استطيقى معين. ولسنا بحاجة إلى أن نذكر أنفسنا بأن أرسطو أدخل الرعب بين عناصر الدراما. وقد يؤدي الرعب في الطبيعة أيضاً إلى نتيجة استطيقية، ففي وجود أنواع معينة من المناظر الوحشية، المرعبة، والعواصف الهائجة في البحر والبر، ما يجعلنا نقول أن الطبيعة يوجد بها نوع من الجمال المرعب المخيف.

والآن فالرعب في ذاته شيء مؤلم، فهو يؤدي إلى الخوف، والخوف انفعال مؤلم، ومع ذلك ففي تلك الحالات التي نتعرف فيها على الجمال فيما هو مربع فنانا نشعر أيضاً بالمتعة. وتكون لدينا نفس المفارقة عندما يدخل القبيح كعنصر استطيقى في الفن. فمن المؤكد أنه يخلق شعوراً بالاستياء، لكن بمقدار ما يؤدي إلى شعور استطيقى من حيث أنه عمل فني أصيل فانه يؤدي إلى المتعة. ولو سلمنا مرة أن للقيح مكاناً في الفن، - ولا يوجد كاتب جاد في الاستطيقا ينكر ذلك في يومنا الراهن - فانا مضطرون للتسليم أنه لا بد أن يكون هناك نوع من المتعة يرتبط بالقبيح. فالقيح ليس هو نفسه مثل المرعب، لكني اعتقد أنه يشاركه في خاصية انتاج المتعة والاستياء معاً. ولا بد أن يؤدي بنا هذا الشعور المزدوج إلى أن نضع يدنا على تفسير الطبيعة القبيح.

لقد سبق أن رأينا أن امتزاج المفاهيم التجريبية غير الادراكية مع المجال الادراكي ينتج متعة استاطيقية، لأنه يضيف واقعية حقيقية على تصوراتنا المجردة. وسوف تظهر هذه المتعة مهما يكن طابع المفاهيم التجريبية غير الادراكية. أما ما هي المفاهيم الجزئية الممتزجة بالعيني، فذلك شأن محايد بالنسبة للمتعة الاستاطيقية. وتنشأ المتعة من واقعة محض هي الامتزاج، وليس من أية خاصية معينة من المفاهيم الممتزجة.

غير أن المفاهيم المختلفة تمتلك قيماً شعورية مختلفة، بغض النظر عن امتزاجها مع العيني وهي سابقة لهذا الامتزاج. فهناك أفكار عقلية معينة سارة حتى ولو كانت تجريديات، وأفكار أخرى غير سارة أو حتى منفرة. ومشاعر اللذة والألم المرتبطة بتصوراتنا المجردة ليست مشاعر استاطيقية. وإنما قد تستمد قيمتها الشعورية من تنوع المصادر، وهي لا يمكن أن تكون استاطيقية في طابعها لأن التجريد بما هو كذلك، قبل أن يمتزج مع العيني، ليس جميلاً، بل هو محايد بالنسبة للقيم الاستاطيقية. تصور القانون الخلقى سار بالنسبة لنا أو ينبغى أن يكون كذلك. فهو يثير استحساننا، وتفعل مثل ذلك أفكار مثل: التقدم، والحضارة، والرخاء الاجتماعى. فى حين أن تصورات الشر الأخلاقى، والألم الأخلاقى، والكارثة، والتدهور، وضعف الصحة، وكثير من التصورات الأخرى، من ناحية أخرى تملك قيمة شعورية مؤلمة أو على الأقل ليست سارة. ومفاهيم تجريبية غير ادراكية أخرى ربما كانت محايدة، أن قليلاً أو كثيراً، بالنسبة للقيمة الشعورية. فنحن لا نستحسنها ولا نستهبجتها، ولا نحبها ولا نكرهها، ولا بد أن تقع معظم التصورات العلمية فى هذه الفئة، فنحن لا نشعر بلذة أو متعة خاصة، ولا باستياء

خاص أمام أفكار الجاذبية، أو بقاء الطاقة وما شابه ذلك. والفكرة العلمية الخالصة عن التطور هي كذلك محايدة أن قليلاً أو كثيراً. عل الرغم من أننا إذا ربطناها بأفكار التقدم نحو غاية معينة، وبوضع أعلى للإنسان فى الكون، فسوف تنشأ عنها، بصفة عامة، شعور باللذة والمتعة. ولا بد لنا أن نكرر أن القيمة الشعورية لأفكارنا المجردة ليست قيمة استيطيقية فقد تنشأ، تقريباً، عن أى مصدر، فقد تكون الأفكار سارة أو منفرة لنا على أسس أخلاقية، وعلى أسس صحية، أو على أية أسس أخرى يمكن أن يكتشفها عالم النفس، واحصاء المصادر المختلفة للمتعة والألم هى مهمة عالم النفس وليس رجل الاستيطيقا.

عندما يمتزج مفهوم ما، فى تجربتنا الاستيطيقية، بالمجال الادراكى، فانه لا يفقد بذلك قيمته الشعورية الخاصة. بل أن قيمته الشعورية سوف تشع، على العكس من خلال التجربة الاستيطيقية وسوف يشعر بها من يمر بهذه التجربة. فلو أن القيمة الشعورية الأصلية كانت مؤلمة فسوف يتلقى صاحبها انطباعين شعوريين متعارضين: سوف ينشأ الألم أو الاستياء كقيمة شعورية أصلية للمفهوم. لكن فى نفس الوقت سوف تنشأ المتعة الاستاطيقية من امتزاج المفهوم والمدرک، وتكون النتيجة التحقق التالى فى التجربة العينية للفكرة العقلية. وأنا اعتقد أن ذلك هو تفسير جميع تلك الأنواع من التجربة الاستيطيقية التى يبدو فيها أننا نحصل على المتعة فيما هو مؤلم. وسوف يكف الرعب، والمأساوى والجليل، والرغبة، وبعض أشكال الكوميديا، والسخرية والهجاء والتهكم، وأخيراً القبيح - عن طابعها المفارق إذا ما نظرنا إليها فى ضوء هذه النظرية.

لكن سوف يقال انك لم تقدم لنا حتى الآن أى تعريف للقبيح، طالما أننا لم

نفرق بينه وبين المرعب أو الأشكال الأخرى من التجربة الاستطيقية التى تحتوى على القيمة الشعورية المؤلمة. وذلك صحيح تماماً. وفى رأى أن التعريف الدقيق للقيبح ليس ممكناً أكثر ما يكون من الممكن تعريف الأنشودة الرعوية. والحقيقة أن القيم الشعورية الأصيلة للمفاهيم المتمزجة قبل امتزاجها، لم توصف وصفاً مقنعاً بكلمات مثل السار وغير السار. فالأشياء تسرنا أو لا تسرنا لألف سبب مختلف، وبألف طريقة مختلفة. وليست القيمة الشعورية شكلين فحسب: السار وغير السار، بل لها عدد لا نهاية له من الأشكال والتنوعات. وسوف تنعكس هذه الأشكال كلها فى التجربة الاستطيقية، عندما تبرز المفاهيم بالمدرجات، وسوف ينشأ عنها عدد لا نهاية له من أشكال التجربة الاستطيقية. وهكذا ينشأ اللطيف، والوسيم، والفخم، والضخم، والوقور، والأنشودة، والمأساة، والكوميديا، والجليل، والمرعب، والقيبح، وآلاف من الأشكال الأخرى، وكل ما يمكن أن يقال على سبيل تعريف القبيح هو أن التجربة الجمالية التى تبرز فيها تصورات كانت بطريقة ما منفرة لنا قبل امتزاجها. وهناك أنواع أخرى معينة كالمرعب، مثلاً، تتألف أيضاً من امتزاج تصورات تمتلك قيمة شعورية غير سارة. والتمييز الدقيق بينها لا يهمنا هنا، فهو ببساطة مسألة سيكولوجية. وليست النظرية الخاصة بالقبح ضرورية للاستطيقا أكثر من ضرورة وجود نظرية خاصة بغريب الأطوار أو كثير النزوات. لكننا يمكن أن نلاحظ أن القيمة الشعورية الخاصة بالمرعب هى القيمة الخاصة بالمرعب، فى حين أن المفاهيم المتمزجة فيما هو قبيح لا بد أن تظهر على أنها مشاعر خاصة بالنفور لكنها ليست خاصة بالخوف.

ومن المؤكد أن إحدى الصور الشائعة عن القبح هى صورة التجربة الاستطيقية

التي تكون فيها المفاهيم الممتزجة هي تلك المفاهيم المرتبطة بالشر الأخلاقي. فالوجه البشرى القبيح يعنى أحياناً وجهاً هو فى الواقع غير جميل فحسب أو «أملس». لكن لو أننا وجدنا وجهاً قبيحاً من الناحية الإيجابية، فسوف نجد دائماً تقريباً أننا فى الحقيقة ننفر منه لبعض الایجاءات الشريرة أخلاقياً التي ينطوى عليها: فالشفافة غليظة وحشية، والوجه منتفخ وفض، والعينان جامدتان قاسيتان. ونحن نقول أن مثل هذا الوجه قبيح، لأننا نرى أمامنا فى صورة عينية التصورات العقلية للشر الأخلاقي.

وسوف نرى أن نظريتنا عن القبح تتضمن النتيجة القائلة بأن القبح ليس هو الضد للجميل، بل هو على العكس نوع من أنواعه. أنه نوع من الانطباع الاستطائقي، وكل انطباع استطائقي بما هو كذلك جميل، ولو أننا عرفنا الجمال بأنه امتزاج المفاهيم التجريبية غير الادراكية مع المجال الادراكي. وإذا كان القبح امتزاج المفاهيم التجريبية غير الادراكية المنفرة مع المجال الادراكي، فسوف يكون القبح عندئذ نوعاً من الجمال. والطابع الذي ينطوى على مفارقة فى هذه النتيجة سوف يتناقض تناقضاً ملحوظاً عندما نضع فى ذهننا، بعد قليل، بعض الاعتبارات. وقد يكفى الآن أن نشير إلى أن نظريتنا، على أقل تقدير، تحل حلاً تاماً المشكلة القديمة الخاصة بالقبح بوصفه عنصراً من عناصر الفن.

الهدف الوحيد للفن هو الجمال، وطالما أنه يعتقد أن القبح ضد الجميل فسوف يكون من المستحيل شرح أو تبرير، بأية طريقة - إدخال القبح إلى ميدان الفن. لكن إذا ما كان القبح هو نوع من أنواع الجمال فسوف يكون ادخاله إلى عالم الفن أمراً طبيعياً. وعلى أية حال، فإن أى عمل من الأعمال الفنية قد يكون،

من الناحية النظرية، قبيحاً تماماً، ومع ذلك يظل عملاً فنياً أصيلاً. ذلك لأن القبح بمقدار ما يتشكل من امتزاج الأفكار العقلية والمدركات، فانه يثير متعة. لكن ادخال القبح إلى الفن، من الناحية العملية، هو عملية محدودة للغاية لأن القبح يثير كذلك الاستياء وعدم المتعة والألم ومشاعر النفور والبغض والكراهية. وهذه المشاعر، كما سبق تفسيرها، ليست استاطيقية الطابع. لكنها مع ذلك واقعية. وقد تكون من القوة بحيث تطنى على المتعة الاستاطيقية وتقضى عليها، تلك المتعة التي نشأت من امتزاج المفاهيم. وفي هذه الحالة نكون قد تجاوزنا الحد في ادخال القبح إلى عالم الفن. وسوف يكون العمل الفنى الذى يتشكل على هذا النحو، بصفة عامة، كريها بالنسبة لنا.

أين نرسم الخط الفاصل؟ ذلك سؤال لا تستطيع المبادئ الفلسفية أن تحسمه لأنه لا يتضمن أية مبادئ فلسفية. ولا بد أن يترك السؤال لعبقرية كل فنان وقدرته على جذب المشاهدين. وهو من وجهة النظر الاستاطيقية الدقيقة قد يدخل تصورات فى فنه - ممتزجة بالمدركات - هى من الناحية الأخلاقية شريرة ومقرزة وكريهة أو حتى منفرة. ولو أن هذه التصورات كانت حقاً ممتزجة عضوياً بالمدركات العينية، فسوف ينتج عنها درجة معينة من المتعة الاستاطيقية وسوف يكون الناج عملاً فنياً أصيلاً. لكن لو أن الألم أو النفور كان يفوق المتعة، فإن النتيجة العامة هى أن العمل الفنى سوف يكون بغيضاً إلى أنفسنا، ومن ثم سيفشل فى إحداث الأثر الذى كان يرمى إليه.

ومشكلة ما إذا كان الفنان قد تخطى الحدود أم لا، الواجب الالتزام بها فى ادخال القبح إلى الفن، كثيراً ما تكون الموضوع الحقيقى للخلاف بين نقاد الفن. فأنا أعتقد، مثلاً، أنه لا بد من التسليم أن كثيراً من أعمال النحت التى قام بها

«ابستين»^(١)، قبيحة، ولكنها رغم ذلك تنتج انطباعاً استايطيقياً قوياً. والانطباع الاستايطيقى هو أحد المتع. لكن بعض الأشكال التي نحتها لا يشعر المرء معها بالرضا حتى أنه يظهر سؤال عما إذا كان الاحساس بالنفور عند مشاهدتها يفوق تماماً المتعة الاستايطيقية، ولقد دارت جميع المجادلات والمناقشات، في الحقيقة، حول هذه النقطة. وأنا لا أريد أن أعبر عن أى رأى بخصوص أعمال النحت التي قام بها «ابستين». فصياغة مثل هذا الرأى هو مهمة الناقد الفنى لا الفيلسوف. لكن وجود الخلاف يوضح المبادئ التي تحكم ادخال القبيح فى الفن.

وتوضح الملاحظات السابقة معنى المفارقة والتناقض التي ظهرت فى البداية من العبارة التي تقول أن القبيح هو نوع من أنواع الجميل. فنحن عندما نستمع إلى مثل هذه العبارة نميل إلى الاعتقاد أن هذه الموضوعات، سواء أكانت فى الفن أو فى الطبيعة، والتي نجد فيها القدر الضئيل من المتعة الاستايطيقية - قد طغى عليه الفنون والاشمئزاز لدرجة أننا لا نشعر بالمتعة على الإطلاق، فقد اختفت المتعة تماماً فى نتيجة عامة غير سارة، فنسأل عندئذ أىمكن لمثل هذا الموضوع أن يوصف بالجمال أو يقال عنه انه جميل؟. ومثل هذه الحالة هى نفسها حالة الوجه البشرى الذى يبدو شريراً من الناحية الأخلاقية. فلا يمكن أن تكون لدينا أية متعة من

(١) سير يعقوب ابستين Sir J. Epstein (١٨٨٠ - ١٩٥٩) نحات بريطانى ولد فى مدينة نيويورك ثم استقر فى مدينة لندن عام ١٩٠٥، أثار جدالاً طويلاً حول التماثيل التي نحتها. وسلسلة الشخصيات الرمزية فى القرن الثامن عشر التي زين بها الجمعية الطبية البريطانية (لندن ١٩٠٧ - ١٩٠٨)، وقبر «أوسكار وايلد» عام ١٩١٢، والأعمال التي تلت ذلك مثل تمثال «المسيح» البرونزى بالحجم الطبيعى عام ١٩٢٠. و«سفر التكوين» عام ١٩٣٠، «وهذا هو الإنسان» عام ١٩٣٠. والأعمال البرونزية الضخمة مثل «القديس ميخائيل والشیطان» عام ١٩٥٨. (المترجم).

الانطباع الاستطيقى الأصيل الذى يُسلمنا إليه، بعد أن أزعجنا النفور الأخلاقى وضايقنا. فالشعور بالقيمة الاستطيقية قد دمره الشعور الأخلاقى الأقوى باللاقيمة. وجميع هذه الموضوعات التى توصف فى العادة بأنها قبيحة «ككل» يبدو أنها من هذه الطبيعة.

نظرية القبح التى تعتبره نوعاً من الجمال سوف تبدو أيضاً أقل غرابة لو أننا تذكرنا المعنى الواسع جداً الذى تُستخدم فيه كلمة الجمال فى الاستطيقا. فالجمال عند فيلسوف الاستطيقا يشمل فعلاً: الجليل، والمرعب، والهجائى، والكوميدي. فلم لا يشمل القبح كذلك؟! أن أى نوع من الانطباع الاستطيقى يصفه الفلاسفة، من الناحية التقنية - بأنه جميل، رغم أن ذلك قد يخالف فى بعض الأحيان الاستخدام الشائع للكلمة. ولا يمكن لنا أن ننكر أن الانطباع بالقبح هو نفسه انطباع استطيقى. والسمة الوحيدة الجديدة فى نظريتنا هى تأكيد أن القبح يؤدي إلى انطباع استطيقى يمكن أن يكون ممتعاً بدلاً من الانطباع المؤلم الذى نفترضه عادة. لكننا فى بعض الأحيان نصف شخصاً ما حتى فى الحديث المألوف بأنه يمتلك «قبحاً ساراً». أو مقبولاً، وواقعة أن القبح فى الفن يؤدي إلى متعة هى مسألة لا جدال فيها، وهى نفسها الواقعة التى أربكت جميع أولئك الذين ينظرون إلى القبح على أنه ضد الجمال. وأخيراً فإن شعورنا بالنفور من القبح، بالرغم من المتعة الاستطيقية التى يؤدي إليها، تفسره نظريتنا تفسيراً مقنعاً ولا تفسره، على ما أعلم، أية نظرية أخرى.



الفصل الخامس

تنويعات الجمال

تنويعات الجمال

نظرية الجمال التي لخصنا فيما سبق خطوطها العريضة تستهدف تغطية كل أنواع التجربة الاستيطيقية أيا كانت: سواء وجد الجمال فى الطبيعة أو فى الفن سواء أكان ينتمى إلى فنون مثل: الشعر، والموسيقى، والنحت أو أى نوع آخر، وسواء أكان ينتمى إلى الأنواع التى نسميها «جميلة» أو «مأسوية»، و«جليلة» أو «كوميديّة»، «قبيحة»، أو «مرعبة»، «رومانسية»، أو «رعوية». فهى تعتمد فى كل حالة على امتزاج المضمون العقلى مع المجال الإدراكى. وينتج من ذلك أنه لا مجال ولا ضرورة لنظريات خاصة بالفنون الجزئية، ولا نظريات خاصة لتفريعات الجمال.

فليس هناك، بالمعنى العلمى الدقيق، أنواع من الجمال، فلا توجد أنواع مختلفة من الجمال قابلة للتعريف الدقيق. وعلى الرغم من ذلك فإن الجمال يُصنّف تقليدياً طبقاً لمبدأين من مبادئ القسمة. الأول: يفترض أن للجمال سواء فى الفنون أو فى الطبيعة، تفريعات مثل البهيج Graceful والجليل، والرومانسى، والكلاسيكى، والفخم، والفاتن، والمأساوى والكوميدي ... الخ. والثانى: لقد قُسم الفن إلى فنون جزئية تمّ ترتيبها وتصنيفها طبقاً لمبادئ مختلفة عند مؤلفين مختلفين. وسوف أناقش فى الفصل الحالى ما يسمى بتنويعات الجمال.

لقد كانت مساهمة كروتشه.. B. Croce (١٨٦٦ - ١٩٥٢) العظيمة فى «علم الاستاطيقا» هى أنه أدرك أن جميع هذه التقسيمات والتنويعات المزعومة للجميل هى تقسيمات وتنويعات تعسفية ولا تقوم على أى مبدأ علمى أو فلسفى. وهى

تعجز عن التعريف. وليست هناك نظرية جمالية (استطبيقية) خاصة تكون ضرورية بالنسبة لها. فتحن نسمع عن «المحزن» و«الجليل»، و«الكوميدي»، و«غريب الأطوار»، و«الفخم»، و«العظيم»، و«الأشكال الغريبة»، و«الرومانسي»، و«الرعى» و«الواقعي»، و«الانطباعي»، و«الرمزي»، و«الكلاسيكي»، و«الحزين» و«الكئيبي والمكتئب»، و«المبهج»، و«روح الدعابة»، و«المهيبي»، و«البارع» و«الوسيم»، وما إلى ذلك. وليس ذلك سوى عدد ضئيل من أعداد لا نهاية لها من الكلمات التي يمكن أن نستخدمها لوصف الدرجات الجزئية للشعور الاستطيقى. والمحاولات التي بُذلت لتعريف هذه المصطلحات لا نهاية لها. فما هي الطبيعة الدقيقة للرومانسية أو للأنشيد الرعوى...؟ وما هي الخاصية الجوهرية للتراجيديا أو المأساة؟ هل بعض الأعمال الفنية الجزئية رومانسية حقاً...؟ وإذا لم تكن فما هي؟ وماذا تكون؟ وكيف ينبغي تصنيفها؟.

أنَّ جميع المصطلحات التي تصف درجات مختلفة من المشاعر الجمالية لها استخدامها، ولها قيمتها. فهي تنتمي، إن شئنا الدقة، إلى مجال النقد الفنى. فمن الواضح أن التراجيديا تختلف عن الكوميديا، كما تختلف الانطباعية عن الواقعية، والرشيقي عن الفخم. ونحن نكون على حق تماماً إذا ما استخدمنا هذه الكلمات عندما نريد أن نجذب الانتباه إلى هذا الطابع الخاص أو ذاك من الموضوعات الجميلة. لكن من الصواب كذلك أن نقول أن هذه المصطلحات ليست لها أية قيمة فلسفية، ولا يمكن ادخال أية نظرية عنها فى عالم الاستطيقا. أن ما يسمى بالتنوعات المختلفة للجمال تلقى بظلمها الواحدة على الأخرى على نحو تدريجى غير مدرك. وليس هناك خط حدود واضح بين أى منها، فهي ببساطة كلمات شائعة غامضة تُستخدم لوصف عدد لا نهاية له من الدرجات الممكنة لشعورنا

بالجمال. ومن هنا فان المناقشات التي ظلت دائرة من أرسطو حتى عصرنا الراهن والتي حاولت أن تحدد بدقة ماهية الترجيديا، والكوميديا وما إلى ذلك، محكوم عليها بالفشل، إذا ما أخذت على أنها محاولات لتقديم نظريات دقيقة من الناحية العلمية، وأن لهذه المناقشات بالطبع قيمتها. فليس في استطاعتنا أن نقرأ كتاب «جورج ميرديث»^(١). «مقال عن روح الكوميديا» دون أن نشعر أننا اكتسبنا احساساً مرهفاً ورقيقاً للاستبصار والتمييز. غير أن ذلك لا يمكن أن يقيم أية تحديدات دقيقة للحدود أو أن يكون نتيجة لها.

فليس ثمة سوى نظرية فلسفية واحدة للجمال كله أما التميزات بين أنواع الجمال فهي تنتمي إلى الأحاديث العادية أو الخطاب الشعبي، وإلى علم النفس، أو إلى مجال النقد الفني. وجميع المحاولات التي يقوم بها الفيلسوف الاستاطيقى هو أن يصف في مصطلحات عامة كيف حدث أن نشأت مثل هذه التوزيعات للجمال. وهي ترجع - بناء على نظريتنا إلى تنوع مشاعر القيمة المرتبطة بالمضمون العقلي التي تسبق اندماجه مع المجال الإدراكي. والمضمون العقلي - كما سبق أن رأينا - الذي يكون منفراً غير سار سوف يؤدي - إذا امتزج مع المدركات - إلى نشأة التجربة الاستاطيقية للقبيح. فالجليل والمرعب يرجعان إلى امتزاج التصورات التي ترتبط بها درجات معينة من الخوف أو من مشاعر الخوف. والتصورات التي هي محايدة - أن قليلاً أو كثيراً - والمرتبطة بمشاعر القيمة سوف تؤدي إلى ظهور ظل بارد وتأمل خالص للجمال. ونحن نجد في جميع النظريات الأخرى أنه يمكن أن يوجد في الكوميدي، والمضحك، أو الهزلي، بعض عناصر الحقيقة. ولقد شدد بعض الكتاب على أن التباين هو ماهية الكوميديا. في حين أن البعض الآخر وجد

(١) جورج ميرديث (١٨٢٨ - ١٩٠٩) - روائي وشاعر انجليزي. (المترجم).

فيها رد فعل ضد آلية الحياة البشرية. واعتقد هيجل أن الكوميديا تعتمد إما على النقص التام للوسيلة التي تستخدم لانجاز غاية عظيمة، أو السعى وراء تحقيق غاية هي ذاتها غير جوهرية ولا مغزى لها. وهذه النظريات كلها - على الأرجح - سليمة إذا ما أخذت على أنها أوصاف للمضمون العقلي لعدد من درجات التجربة الاستيطيقية التي هي متشابهة، وأن لم تكن متحدة. وتكمن المغالطة التي نرتكبها في افتراض أن هناك نوعاً واحداً من التجربة الاستيطيقية التي يمكن تعريفها وتسميتها بالتجربة الكوميديية. وتختلف مشاعر القيمة لأي مضمون عقلي بدرجة كبيرة أو صغيرة عن مشاعر القيمة لأي مضمون آخر. وسوف يؤدي ذلك إلى ظهور آلاف من الدرجات المختلفة من التجربة الاستيطيقية. وبعض هذه الدرجات تختلف فيما بينها أتم الاختلاف، وبعضها يرتبط ارتباطاً دقيقاً. ومن الشائع أن تجمع الدرجات المرتبطة معاً على أنها انطباعات كوميديية، أو على أنها انطباعات تراجيدية ... وهلم جراً. لكن حتى الارتباطات المرتبطة معاً على أنها كوميديية تختلف فيما بينها عن طريق تنوع لا حصر له من الدرجات الخفية. ويمسك أحد المفكرين بمجموعة معينة من هذه الدرجات محاولاً تحليلها ليقم عليها نظرية في الكوميديا. ويلتقط مفكر آخر مجموعة أخرى من الدرجات ليقم عليها نظرية أخرى عن الكوميديا. ويحدث الشيء نفسه مع أفكار مثل التراجيديا والجليل. وليس هناك مبدأ فلسفي تتضمنه أي من هذه التعريفات والتمييزات، فهناك كثرة متنوعة من الجمال مثلما أن هناك كثرة من أنواع مختلفة من الصور العقلية. أن المحاولات التي تبذل لإقامة نظريات فلسفية لكل من هذه التنويعات، باختيار تلك الدرجات من المشاعر اختياراً تعسفياً التي تهم منظرًا بعينه محكوم عليها اذن بالفشل.

من الاعتقاد الزائف بأن تعريفات التراجيديا، والكوميديا، وما إليها، ممكنة، ينشأ ما يُسمى بقواعد التأليف الفني التي لم يضعها النقاد إلا ليحطمها كل فنان

أصيل، فما أن يوضع تعريف للتراجيديا، حتى يقال أن أى تراجيديا لابد أن تتطابق مع هذا التعريف، فلا بد أن تتضمن خصائص جوهرية معينة يشملها التعريف، فان لم تتضمن هذه الخصائص كانت تراجيدياً سيئة. وعلى هذا النحو كانوا يفكرون، ثم جاء فنان أصيل وعظيم خلق ما كان، فى الواقع، تنوعاً جديداً فى التجربة الاستيطيقية، ولا يمكن أن تتناسب مع أى تعريف من تعريفات التراجيديا أو الكوميديا: فهى ليست تراجيدياً ولا كوميديا، فماذا تكون؟ لا أحد يعرف . فهى تظل تحت الادانة والتحرير إلى أن نتعرف على شكل جديد من أشكال الجمال، ومن الممكن أن نخترع كلمة جديدة نصفه بها. والواقع أن عُقم ما يسمى بقواعد الفن يتحد مع عُقم جميع المجاولات لتعريف تنويعات الجمال.

ويمكن الاعتراض على القول بأن هذه التنويعات تنشأ من الاختلافات فى الشعور بقيمة المضمون العقلى - يمكن الرد على هذا الاعتراض بأن نقول أن الاختلافات تلعب أيضاً دوراً هاماً فى المجال الادراكى. فقد يكون الممر الضيق فى الجبل عظيماً، وزنابق الوادى حزينه، ويختلف المدرك الأول اختلافاً تاماً عن المدرك الثانى. وهذا صحيح، ويشير إلى واقعة واضحة فعلاً، وهى أن المدرك أو سلسلة المدركات المناسبة لتقبل امتزاج نوع واحد من المضمون العقلى لا تكون بالضرورة مناسبة لتقبل امتزاج نوع آخر، فتصورات قوة الطبيعة وضعف الإنسان يمكن أن يمتزج بادراك الجبل. لكنها لا تمتزج بادراك زنابق الوادى. ومبيرات التناسب أو عدم التناسب فى كل حالة قد تكون مبررات فيولوجية أو سيكولوجية. غير أن الاختلافات الموجودة فى ظلال الشعور الاستيطيقى ترجع، لا إلى المدركات، بل إلى اختلافات المضمون العقلى. وواقعة أنه لا يمكن لادراكات معينة أن تمتزج بتصورات معينة، فى حين أنه يمكن أن يحدث ذلك مع تصورات أخرى، لا يغير من هذه الحقيقة شيئاً.

ولقد بالغ البعض كثيراً فى الاختلافات الواسعة الموجودة - أو التى يفترض أنها موجودة - بين الاحساس بالجمال عند الشرقيين وعند الغربيين، وتساءلوا عما إذا كان فيلسوف الاستطيقا يستطيع تفسير هذه الاختلافات. وكانت الاجابة أن فيلسوف الاستطيقا ليس معنيا بالتفسير التفصيلى لها، على الرغم من أن التفسير العام واضح، ولا شىء يعوق أو يربك نظرية الاستطيقا أكثر من وجود أية اختلافات أخرى بين تجاربنا الاستطيقية. والاختلاف أو الفرق بين ما يسمى بالتراجيديا وما يسمى بالمرححية الهزلية الساخرة هو فرق بلا شك عظيم مثل - أو أعظم من - الفرق بين التمثال اليونانى والتمثال البوذى. ولو كانت هناك نظرية واحدة فى الجمال قادرة على تغطية التراجيديا والمرححية الساخرة، فلم لا تكون قادرة، بالمثل، على تغطية الأشكال الشرقية والأشكال الأوربية فى فن النحت أو أى فن آخر؟ أن تفسير الاختلاف أو الفرق هنا هو نفسه مثل تفسير الاختلاف أو الفرق فى جميع الحالات الأخرى. إذ تختلف الثقافة العامة للشرقيين فى جوانب كثيرة هامة عن ثقافتنا. وهذا يعنى أنها تشكل تصورات مختلفة للأشياء، ولها رد فعل عقلى مختلف عنا. ولقد بولغ كثيراً - بصفة عامة - فى أمر هذه الاختلافات، وأن كانت بغير شك موجودة فتصوراتهم مفهومة تماماً لنا، وتصوراتنا مفهومة تماماً لهم. ومع ذلك تظل هناك اختلافات ملحوظة. ومن ثم فمن الطبيعى عندما تتمزج تصوراتهم بالمدركات فى الأعمال الفنية، أن ينشأ نظام مختلف نوعاً ما من الجمال عن النظام الذى أنتجه الفنانون الأوربيون. أما بخصوص تفصيلات هذه الاختلافات فلا بد أن تترك لعلماء النفس، وعلماء اللغة، وللمؤرخين، ونقاد الفن، أو أى شخص آخر يكون كفوّاً لمناقشة وتحليل اختلافات التصورات والثقافات القومية.



الفصل السادس

أسس النظرية

أسس النظرية

لو سألنا سائل عما إذا كان هناك برهان حاسم على أن نظرية الاستاتيكا التي ندافع عنها هي النظرية الصحيحة، فلا بد لنا أن نجيب أنه لا يمكن أن يكون هناك مثل هذا البرهان الحاسم، وإنما هناك أسس ترفع كثيراً من احتمال صدقها. وليس التواضع - في العادة - فضيلة معروفة عند الفلاسفة. فمنذ عهد قريب جداً كان من عادة الفيلسوف أن يعلن آراء في نبرة الحسم والقطع والعلم بكل شيء. وحتى يومنا الراهن ظلت هذه الطريقة باقية عند كثير من الفلاسفة، «فكروتشه» في كتابه عن «الاستاتيكا» يعلن عن نظريته التعبيرية بتأكيد جازم وقاطع، وبشعور بالثقة، لا بد أن يتطابق مع ذاته على نحو فريد. وفي تاريخ علم الاستاتيكا الذي يشكل الجزء الثاني من كتابه، بعد أن لخص نظريته الخاصة أضاف قائلاً: لا نستطيع من جانبنا أن نجد شيئاً خارج هذه النظرية اللهم إلا انحرافات وأخطاء^(١).

وهذه الثقة الدجماطيقية الحاسمة، ثقة غير علمية، وليست في صالح المعرفة. ومن المؤكد أنه ينبغي أن نعرف من الآن أن جميع أفرع الفلسفة مليئة بالصعوبة والغموض، وأن أعظم الشكوك تلحق بالحلول التي تقدم تقريباً لجميع مشكلاتها. فكم من فيلسوف عظيم قد يرهن - في اعتقاده - على نظريات بتدليل حاسم ومطلق؟. ومع ذلك فهذه النظريات كان لا بد من رفضها أو على أقل تقدير تعديلها تعديلاً جذرياً. ولا ينطبق ذلك على الفلسفة وحدها، فهذا الشك وهذه

(١) كروتشه «الاستاتيكا بوصفها علماً للتعبير واللغويات العامة» ص ١٥٥ (المؤلف).

الصعوبة نفسها تلحق بمشكلات المعرفة البشرية فى جميع شئون الإنسان العقلية والروحية: فى السياسة، وفى الفن، والدين، والأخلاق. فالنظريات السياسية تظهر وتختفى، وتحتد الخلافات فى عالم النقد الفنى. وكل مدافع عن الدين يعتقد أنه وحده الذى يعرف الحقيقة، رغم أن الارتياح فى معتقداته ظاهر لكل إنسان ما عدا هذا الشخص نفسه. وفى الأخلاق لدينا، فى الواقع بعض القناعات المستقرة. ومع ذلك فمن يستطيع انكار أن هناك عدداً لا يحصى من المشكلات الأخلاقية والاجتماعية لا يزال بغير حل ...؟ وعلى ذلك فليس على الفلسفة أن تخشى أنها بتسليمها بعدم العصمة، وأنها عرضة للخطأ، سوف تجعل من نفسها وحيدة ومعزولة فى العالم العقلى. لكنها على العكس سوف تظفر بأصدقاء.

أننا لا نستطيع أن نبرهن فى حسم قاطع على النظريات الفلسفية كما لو كانت عمليات الجمع فى الحساب، فكل ما نستطيع أن نفعله هو أن نقدم اقتراحات وافتراضات لكى تُفحص وتُختبر، دون أن ندعى لها النهائية أو الحسم، أو العصمة من الخطأ. لكن مع الايمان بأن المعرفة يمكن أن تتقدم بهذه الطريقة نحو مثلها الأعلى. ولذلك فليس عندى برهان مطلق أقدمه للبقياء على أن نظرية الجمال التى أعرض هنا خطوطها العامة هى وحدها الحقيقة الممكنة. اننى أقدمها على أنها افتراض، رغم أنها تعجز الآن عن تقديم الدليل الكامل، فانها تغطى ظاهرياً الوقائع وتبدو معقولة أكثر من الافتراضات الأخرى، طالما أن هناك مبررات قوية تدعمها، وإن لم تكن حاسمة.

فما هى هذه المبررات؟ من الأفضل الآن أن يكون واضحاً فى أذهاننا، منذ البداية، ما الذى ينبغى أن يكون عليه المنهج المناسب لدراسة الاستطيقا، وما نوع البرهان المنطقى الذى يصلح لقضاياها. إذ يقال فى بعض الأحيان أن فلاسفة

الاستطيقا، بدلاً من أن يتكروا من رؤسهم مذاهب كاملة في الاستطيقا النظرية، ينبغي عليهم أن يبدأوا - على نحو ما يحدث في علم الفيزياء - بأن يجمعوا كميات هائلة من الوقائع المناسبة. أن عليهم أن يجمعوا أمثلتهم للجمال، ربما مئات الألوف من الأمثلة، وعليهم أن يرتبوا ويصنفوا ويحللوا هذه الأمثلة. فهذا ما ينبغي أن يحدث قبل أية محاولة لوضع نظرية عامة عن الجمال. ويمكن - اكتشاف قوانين استطيقية بالتدرج عن طريق المناهج الاستقرائية. وطالما أن التجربة قد برهنت على أنها سلاح بالغ القوة في تقدم العلوم الطبيعية، فإن المنهج التجريبي ينبغي ادخاله في ميدان الاستطيقا. ولقد قام فلاسفة فعلاً بمثل هذه المحاولة - فخر T.Fachner^(١) مثلاً في محاولته اكتشاف القانون الذي يحكم القيمة الجمالية للأشكال الهندسية، - وضع مجموعة من المستطيلات من الكرتون الأبيض، مختلفة النسب والأشكال على خلفية سوداء، ثم عرضها على عدد من المثقفين الذين يهتمون بموضوعات مختلفة، وسألهم عن مشاعرهم الاستطيقية وما يفضلونه من هذه الأشكال. ولم تؤد هذه التجارب حتى يومنا الراهن إلى شيء يذكر.

والآن: من المؤكد أن الفلسفة قد تعلّمت شيئاً ما من الروح العلمى. فربما تعلّمت عدم الجزم بقين ما دون براهين، لكن من المشكوك فيه أن تطبيق ما نسميه

(١) تيودور فخنر (١٨٠١ - ١٨٨٧) عالم فيزياء وعالم نفس ألماني، درس العلاقة بين الفسيولوجيا وعلم النفس، ويعتبر رائداً من رواد علم النفس التجريبي من أشهر أعماله «مبادئ علم النفس البدني» في مجلدين عام ١٨٦٠ وقد ذهب فيه إلى أن العقل والجسد وجهان مختلفان لحقيقة واحدة. وكان من رأيه أن تبعد الاستطيقا عن التأملات الفلسفية في الجمال، وتقتصر على البحث في القوانين الفسيولوجية والنفسية التي تتحكم في تجربة التذوق الفني وفي سبيل هذا قام بتحريرة القطاع الذهني التي يذكرها المؤلف (المترجم).

بالمناهج العلمية سوف يقدم لها شيئاً أو يفيدها فى شىء. ذلك لأن المشكلات العميقة للحياة الروحية للإنسان لا تنقاد إلى مناهج القياس والتجريب كما تفعل المشكلات الطبيعية. لقد قيل أن علينا أن نجمع، وأن نرتب ونصنف الأمثلة فى ميدان الجمال. دعنا ننظر إلى ذلك فى علاقته بجمال الطبيعة: لقد رأينا جميعاً جمال الزهور. وجلال البحار العاصفة، والسحر الهادى لموسيقى الغابات، وجمال ضوء القمر على صفحة الماء، والجلال فى قمم الجبال، فهذه كلها تقع فى تجارب الناس جميعاً. أيمكن لأحد أن يتخيل أننا إذا ما أرسلنا حملات أو بعثات علمية لملاحظة مواطن الجمال فى العالم، وتقديم تقارير عن خصائص الجمال فيها، فأننا يمكن أن نقرب، حتى بعد مليون سنة، من نظرية فى الجمال الطبيعى عن طريق هذه الإجراءات الهزلية؟ أو أن معرفتنا بجمال الفن سوف تساعدنا مناهج كهذه؟ الحقيقة أن كل ما يمكن لنا معرفته، تجريبياً، عن أمثلة الجمال هو معروف سلفاً، وقد تم اكتشافه، لا عن طريق مناهج المعامل، ولا عن طريق التعلم من الأساتذة، وإنما عن طريق الاستبصار الخيالى للجنس البشرى. فمعرفة الجمال تختلف تماماً عن معرفة العنكبوت واليرقة والفراشة. ففى استطاعتك إذا ما بحثت فى الأركان البعيدة من الأرض، أن تكتشف أنواعاً جديدة من الحشرات، وقد يلقى هذا الاكتشاف الضوء على مشكلات علم البيولوجيا. لكن لا تستطيع أن تكتشف أى شىء جديد عن الجمال بهذه الطريقة. فمعرفة العالم الطبيعى لا يمكن تحصيلها إلا بالبحث فى العالم الطبيعى، أعنى بالبحث خارج أنفسنا. أما عالم الجمال كله فهو يكمن داخل الروح البشرى، وهى تمتلكه بل سيكون فنناً أصيلاً عظيماً خلقه بأن أخرجه من ثراء عبقريته الخاصة.

وفضلاً عن ذلك فأن القول بأن أمثلة الجمال ينبغى جمعها قبل محاولة وضع

أى نظرية عامة فى الجمال، ليست علمية كما يظن البعض، فالعلم لا يمكن أن يجنى شيئاً على الإطلاق من الكثرة المحض للوقائع، ما لم يقم بدراستها على ضوء بعض الفروض التى تمكن من صياغتها بالفعل. وبدون نظرية عن الجمال ترشدنا فأننا لن نستطيع أن نتفق حتى على أمر بسيط: هل هذه أمثلة للجمال أم لا؟ فكيف يتم تجميع نماذج للجمال قبل أن تكون لدينا فكرة، على الأقل مؤقتة، عما نعبه بلفظ الجمال؟. ومعنى أن تكون لدينا فكرة مؤقتة عما نعبه بالجمال يعنى أن يكون لدينا افتراض عن طبيعته وتعريفه. وحتى «فخر» مع المستطيلات التى جمعها، كان عليه أن يخبر الأفراد الذين وجه إليهم أسئلته أن يغضوا النظر عن الاستخدامات التى يمكن أن تكون المستطيلات قد وضعت من أجلها. وهكذا كان منذ البداية يشترك فى الاقرار بنظرية عامة تقول أن الجمال مستقل عن الغايات المنفعية. فأولئك الذين أخذوا على عاتقهم تجميع أمثلة للجمال عليهم أن يطرحوا على أنفسهم، قبل أن يبدأوا، أسئلة مثل: «أنجمع أمثلة للأشياء التى تكون جميلة بالنسبة للعين والأذن فحسب. أم أنه يمكن أن يكون الاحساس بالرائحة، والطعم، واللمس جميلاً أيضاً...؟» يمكن أن نجمع الأفكار التجريدية كنماذج للجمال أم نحصر أنفسنا فى الأشياء الفردية؟ وإذا حصرنا أنفسنا بهذا الشكل، أنحدد أنفسنا، بعد ذلك، بموضعات الحس أم أنه يمكن للخصال والانفعالات الداخلية أن تكون جميلة؟ هل تدخل أشياء استحسانها على أسس أخلاقية أم نستبعد عنها؟ هل الموضوعات الطبيعية جميلة أم أن الجميل فقط هو الأعمال الفنية؟ يمكن لنا أن ندخل أشياء تمتلك عنصر القبح لكنها سارة، وإذا صحَّ ذلك ما هو الحد المسموح به من كمية القبح؟».

وإذا ما ظلَّت هذه الأسئلة - ومثيلاتها - كلها بغير اجابة، فأننا لن نستطيع أن

نجمع نماذج للجمال. وإذا ما قدمنا لأي منها اجابات مؤقتة، عندئذ سوف يكون لدينا نظريات افتراضية عن الجمال حتى قبل أن نبدأ فى ترتيب الأمثلة.

ليس هناك سوى منهج واحد ممكن فى علم الجمال. فنحن أمام أعيننا وفى أذهاننا وقائع الجمال. وليس ثمة أنواع جديدة نستطيع أن نكتشفها بالمجهر (الميكروسكوب)، أو المرقب (التلسكوب)، أو الموجّات الكيماوية^(١)، أو حملات استكشاف للأجزاء الواقعة على الجهة المقابلة من الكرة الأرضية. لقد ظلت كل وقائع الجمال لمدة ألفين من السنين وأكثر - حيازة عامة أو مشتركة للجنس البشرى. ولن نتعلم من مراقبة العظمة العامة لألف جبل أكثر مما تعكسه قمة جبل واحد. ولا ينبغى أن نسمح لأنفسنا أن ننقاد بعيداً عن طريق عبادة المنهج العلمى، أو ننخدع بخرافة عصمة العلم من الخطأ. بل لابد أن يبدأ منهجنا ببعض الافتراضات فيما يتعلق بطبيعة الجمال، ولا ينبغى أن تكون افتراضات عشوائية كيفما اتفق. بل لابد أن تكون هناك مبررات لاعتناقنا لها ولو مؤقتاً. ولابد لهذه المبررات أن تقوم على أساس تحليل دقيق لشعورنا بالجمال، أعنى تحليل لنشاطنا العقلى أثناء ادراكنا للجمال. ومن ثم فلا بد لنا أن نحاول تحقيق هذا الفرض بأن نحلل حالات نموذجية للجمال فى الطبيعة وفى الفنون المتعددة، وبذلك نتبين ما إذا كانت تفسر بطريقة مقنعة وقائع الجمال المعروفة. وسوف تشتمل حجتنا، بهذا الشكل، على خطوتين منطقيتين متميزتين سوف تتألف الخطوة الأولى من تلك المبررات المقدمة التى سوف ترشدنا إلى افتراضنا. وسوف تتألف الخطوة الثانية من تحقيق الفرض بواسطة تطبيق ناجح على وقائع جزئية.

ومثل هذه الاجراءات سوف تكون اجراءات علمية تماماً. فبمثل هذا المنهج

(١) أنايب تُستعمل للنقطير (المترجم).

تم الاكتشافات حتى فى العلوم الطبيعية. غير أنه لا يمكن أن يؤدى إلى نتائج مؤكدة على نحو مطلق. فالفرض كما يعرف المناطقة تماماً، يمكن أن يفسر تفسيراً مقنعاً الوقائع، لكنه يظل مع ذلك غير صحيح. ومع ذلك يمكن أن نظفر بدرجة عالية من الترجيح. وربما ازداد هذا الترجيح بشكل لا حد له، عندما يتصدى الفرض - على مر الزمن - لاختبارات النقد. ولست أعتقد أن هناك شيئاً أكثر من ذلك يكون ممكناً فى علم الجمال.

فما هى إذن المبررات التى نجعلها مقدمات والتى سوف تقودنا إلى الفرض؟ وأنا أغامر فأقول أنها مبررات قوية. وقد سبق أن عرضناها بالتفصيل بالفعل. ولما كانت قد تناثرت فى فصول متعددة، فسوف أقوم بتلخيصها وأجعلها على شكل سلسلة مترابطة من الاستدلال :-

أولاً: لقد رأينا أن الموضوع الجميل هو دائماً مدرك عيني، ولا يكون أبداً تجريداً خالصاً. ومن ثم فالادراك الحسى المألوف متضمن فى فعل ادراك الجميل. لكن الادراك الحسى المألوف لا يمكن وحده أن يجعلنا ندرك الجمال، لأنه لو استطاع ذلك لكان معنى ذلك أن الجمال هو مجرد صفة فزيقية للموضوعات مثل لونها أو نسيجها. وسوف تعتمد قوة شعورنا بالجميل على حيازتنا لحواس حادة فلهسب - مع أن الأمر ليس كذلك. ومن ثم فلا بد أن تكون هناك ملكة أخرى للذهن متضمنة فى إدراكنا للجمال، بالإضافة إلى الادراك الحسى. ولا بد أن تكون هذه الملكة الأخرى معرفية الطابع. لأننا نجد مبررات قوية لرفض وجهة النظر التى تقول أنها قد تكون الانفعال أو فعل الإرادة.

والآن: ما هى الملكات المعرفية الأخرى الموجودة عندنا؟ منذ عصر أفلاطون

الذى كان أول من حلل أفعال المعرفة، والاعتقاد السائد أن المعرفة تتخذ شكلين لا ثالث لهما: الأول: الإدراك الحسى والثاني: العقل التصورى. وتلك هى، فى الأعم الأغلب، الفكرة الشائعة عند كل من القدماء والمحدثين فى آن معاً. ولو صحّ ذلك لكان لابد أن يكون الشكل الذهنى الآخر المتضمن فى الجمال مؤلفاً من التصورات. لكن فى حالة ما إذا كان هذا التحليل التقليدى للمعرفة غير صحيح فقد اختبرنا كذلك افتراض أن يكون الجمال مدركاً عن طريق حدس خاص. ووجدنا أن هناك ما يبرر رفض مثل هذا الافتراض. ومن ثم فقد انتهينا إلى أن الشكل الذهنى الآخر المتضمن فى الجمال، بالإضافة إلى الإدراك الحسى، لابد أن يكون هو العقل Intellect ، ولابد من ثَمَّ أن يتألف الجمال من لون من ألوان الجمع بين المدركات والتصورات.

لقد سبق أن حذفنا مجرد التجاور الآلى بين المدركات والتصورات، على اعتبار أن التصور المجرد بما هو كذلك، لا يظهر فى الجميل، ومن ثم لابد أن ينتج الجمال عن امتزاج عضوى بين المدرك والتصور، وهو الامتزاج الذى يكف فيه الأخير عن الوجود فى صورته المجردة الحرة. والنظرية الوحيدة التى نعرف أنها تجسد هذه النظرية هى النظرية المثالية. غير أن النظرية المثالية توحد بين المضمون التصورى للجميل وبين المطلق Absolute أو الفكر.. Idea ونحن لن نتبع هذا التوحيد. وهكذا نبقى مع النتيجة الصريحة الواضحة التى تقول أن الجمال هو امتزاج عضوى بين التصورات والمدركات.

وتشكل هذه النتيجة الأساس فى نظريتنا الخاصة. ومع ذلك فهى ليست بذاتها كافية أو مقنعة. لأنها لا تفسر لنا لماذا كان الإدراك الحسى للجمال يؤدي إلى الاحساس بالمتعة والرفعة. لابد أن يكون هناك أساس ما لهذه المتعة، فالإدراك

الحسى المألوف للموضوعات الحسية هو نفسه امتزاج أو اندماج للتصورات مع الاحساسات وهو لا يؤدي إلى الاستمتاع الجزئي بما هو جميل. طالما أن عنصر الاحساس سواء في الادراك الحسى أو فى الجمال فى وقت واحد، متحد، فلا بد أن يكمن الاختلاف فى التصورات المتضمنة. فبعض التصورات عندما تكون مطمورة فى مجال المباشرة لابد أن تؤدي إلى ظهور الادراك الحسى. ولابد أن تؤدي تصورات أخرى مطمورة على هذا النحو إلى ظهور الجمال. واذن ما نوع التصورات التى لا يتضمنها الادراك الحسى المألوف؟ ذلك هو السؤال الدقيق الحاسم الذى يؤدي بنا إلى اكتشاف أنه على حين أن المقولات والتصورات الادراكية متضمنة وموجودة فى كل فعل من أفعال الادراك الحسى المألوف، فانه توجد فئة متوسطة من التصورات التى هى، بما أنها تصورات، على الدوام تجريدات حرة وليس لها موطن فى عالم التجربة العينية. وهذه التصورات التى تشمل كل ثراء الحياة العقلية للإنسان نطلق عليها اسم: التصورات التجريبية غير الادراكية. وامتزاجها مع مجال المباشرة لابد أن يؤدي - لأسباب شرحناها فيما سبق - إلى ظهور الاحساس الخاص بالمتعة والرفعة. وافترض أن هذه التصورات - عند امتزاجها بالمجال الادراكى - تؤدي إلى ظهور الجمال، يبدو من ثم أنه يظفر بدرجة عالية من الترجيح.

ثانياً: فيما وراء هذه المبررات التى تكون مقدمات تؤدي بنا إلى نظريتنا، يمكن أن يكون هناك برهان أبعد لا يتألف إلا من المحاولة التى نفسر بواسطتها وقائع الجمال المعروف فى الطبيعة وفى الفن. ومحاول القيام بهذا التفسير سوف تشغل بقية هذا الكتاب. لكن بالنسبة لهذا الجزء من برهاننا فاننا لابد أن نضيف اعتباراً مبدئياً هاماً فقد يظن ظآن أنه كلما عظم عدد أمثلة الجمال التى يكون فى استطاعتنا

جمعها وتفسيرها بواسطة نظريتنا، كان البرهان أقوى. ولو صحَّ ذلك لكان مسارنا الصحيح هو أن نكتب ربما ثلاثين أو أربعين مجلداً فى عملية التحقيق. وحتى فى هذه الحالة، فلن نغطى سوى جزء بالغ الضآلة من الأساس، طالما أن عدد الأمثلة الجزئية للجمال فى العالم لا بد أن يُنظر إليه على أنه لا متناه من الناحية العملية. ورغم ذلك فالحقيقة هى أنه لا قيمة للتعدد المحض للأمثلة. فنحن كما سبق أن أشرنا من قبل، لن نتعلم شيئاً من فحص عظمة ألف جبل عابس أكثر من الذى نتعلمه من تأمل قمة جبل واحد بدقة. فما سوف نفعله هو: أن نتناول أمثلة مرموقة ونموذجية للجمال فى الطبيعة والفنون المختلفة ثم نقوم بتطبيق نظريتنا عليها، محاولين تحليلها إلى العناصر التى تتألف منها: المدرك والتصور. فإذا لم تؤد هذه العملية إلى الاقتناع، فليس من المرجح أن يؤدى إليه التكرار الممل لتحليل مماثل لألف، أو لمائة ألف، من الحالات المماثلة.



الفصل السابع

«جمال الطبيعة»

جمال الطبيعة

لا بد أن نكون حريصين في دراستنا لجمال الطبيعة بحيث نفرق بين الجمال الفعلى وبين تلك المشاعر غير الاستيقية - مشاعر المتعة التي قد تؤدي إليها كثير من مشاهد الطبيعة. فأشعة الشمس الدافئة، والبرودة في ظل الشجر، والأثر المنعش للبرد، والنهار الصحو - هذه - وكثرة كثيرة غيرها من المشاعر الطبيعية بالمتعة يمكن أن تختلط بسهولة مع التجارب الجمالية الأصلية. فلا بد أن توضع هذه المشاعر الطبيعية في جانب وتبقى بعيدة عن الشعور الخالص بالجمال.

ويتخذ الجمال الطبيعي، بصفة عامة - شكلين على الرغم من أن خط وضع الحدود بينهما ليس واضحاً باستمرار :

(١) الشكل الأول للجمال الطبيعي يمكن أن يُسمى بالرؤية الشاملة Panoramic^(١) وهذا النوع من الجمال ليس جمال موضوع فردي، بل بانوراما طبيعية (أو النظرة الطبيعية أو المشهد الطبيعي الشامل): كمشهد الغابة، أو الجبل العابس، أو السماء ذات النجوم، أو ضوء القمر على سطح البحيرة، وجميع أنواع مشاهد الريف، ومنظر البحر هي نماذج للجمال البانورامي.

(٢) الشكل الثاني من الجمال الطبيعي هو ما تملكه الموضوعات الفردية مثل لزهرة، والطائر، والفراشة الحزينة. وهذا النوع من الجمال ينتمي أساساً إلى مملكتي

(١) المقصود بالنورما Panorama النظرة الشاملة لموضوع ما، أو المنظر الشامل العريض، أو المنظر الكامل في كل اتجاه (المترجم).

الحيوان والنبات. لكنه قد يوجد أيضاً في الكرستال، ورقائق الثلج، وبعض أشياء أخرى من الجمادات. والفرقة بين الجمال البانورامى، وجمال الموضوعات الجزئية لا يقوم على مبدأ فلسفى، أو علمى دقيق. ولا هو قابل للتعريف الدقيق، وإنما هو تمييز تقريبي نجد، مع ذلك، أن له فوائد في عملية البحث عن الجمال في الطبيعة.

والآن، من الواضح أن الأمثلة التي تحدث في العالم، بالنسبة للمشاهد أو المنظر الجميل، والأشكال الأخرى للجمال البانورامى، هي كثيرة كثيرة لا حد لها، وأن كلاً منها يختلف عن الأخرى في الدرجة الدقيقة من مشاعر الجمال التي يثيرها، فجمال الريف الهادى بمنازله الصغيرة التي تغطيها الورود والحدائق تختلف بدرجة عظيمة جداً عن العظمة المربعة التي نجدها في عظمة الجبل البرى العابس. ومن ناحية أخرى فمشهد الريف الهادى لا يختلف عن المشاهد الأخرى المشابهة إلا في الروح الرقيقة للمشاعر التي يثيرها. فمن المستحيل تصنيف ألوان الجمال الطبيعى بناء على أى مبدأ علمى. فنحن لدينا: الفاتن، والضخم، والفخم، والساحر، والجليل وما إلى ذلك. وهذه الكلمات مفيدة رغم أن هذه الألوان من الجمال الطبيعى تستعصى على التعريف، ولهذا فهي غير قادرة على أن تصبح موضوعات لكل منها نظرية خاصة. لكن الاختلافات أو الفروق بين هذه الدرجات من الجمال تشبكل في رأينا من الاختلافات أو الفروق في المضمون العقلى الممتزج مع الادراكات. إن عدد التصورات التجريبية غير الادراكية التي يقدر عليها ذهن البشرى لا نهاية لها من الناحية العملية، ولهذا فان امتزاجها بالمدرجات سوف يؤدى إلى ظهور عدد لا نهاية له من الناحية العملية من درجات الجمال. وكل مشهد طبيعى يوحى لنا بمركب من الأفكار والمشاعر تختلف اختلافاً طفيفاً عن تلك التي يوحى بها أى مشهد طبيعى آخر.

وأنا أنوى فى هذا الفصل أن أحلل، بغية تقديم مثال فحسب، نوعين عامين من الجمال البانورامى مختلفين اختلافاً واسعاً. وأن أحدد التصورات العقلية الأكثر أهمية التى تتضمنها. إذ لا ينبغي أن نفترض أنه لا يمتزج فى التجربة الجمالية الواحدة سوى تصور واحد، فقد لا يتضمن أبسط أنواع الجمال سوى تصورات قليلة، لكن أشكال الجمال الأكثر تعقيداً وتقدماً - لا سيما فى مجال الفن - قد تحتوى على عدد هائل من التصورات العقلية. واستخراج كل هذه التصورات عن طريق التحليل هى عملية ميثوس منها تماماً. وكل ما نستطيع أن نفعله حتى فى حالة البانوراما الطبيعية البسيطة هو أن نشير إلى التصورات الأساسية المركزية التى يبدو أنها تعطىها طابعها الخاص.

دعنا نتناول كأول مثال لنا المثل الآتى:-

فلنفرض أننا نقف عند سفح جبل عظيم هائل كالح، قمته بارزة باردة تعلو إلى عنان السماء، وكأنه يتوعدنا بأن يسحقنا. أن الشعور الاستاطيقى الذى ينتجه مثل هذا الموضوع هو ما يُعرف بصفة عام على أنه الشعور بالجلال. والجليل، من وجهة نظر نظريتنا، هو فحسب إحدى درجات الجمال التى لا حصر لها، ولا يستحق نظرية خاصة أكثر مما يستحق الفاتن والساحر والحزين ... الخ. رغم أن الجليل قد جذب انتباهاً خاصاً عند كثير من الفلاسفة وقد تم تحليله بنجاح إلى أقصى حد. اننا عندما نقف أمام قمة الجبل الفاتنة المتوحدة، نجد أن التجربة الجمالية التى تنتج عنها تحتوى فيما يبدو على مجموعة أو مركب من التصورات التجريبية غير الادراكية. وأعظم هذه التصورات أهمية، التصور الرئيسى، فى المجموعة هو فكرة ضالة الإنسان وضعفه فى مواجهة قوى الطبيعة التى تهدده: قوى الطبيعة من ناحية وضعف الإنسان من ناحية أخرى. ويرتبط بذلك فكرة شقيقة لها عن الدوام

والأزلية النسبية لهذه الموضوعات الطبيعية، فى مقابل الفترة الزمنية القصيرة للحياة البشرية. ومن الواضح أن هذه التصورات عقلية، فهى نتيجة التفكير أو التأمل البشرى. فهى لابد أن تكون مستحيلة بالنسبة للحيوان، فقد يشعر الحيوان بالخوف من الأشياء الطبيعية القوية، لكن الخوف انفعال بسيط بلا مضمون تصورى. وفى استطاعتنا أن نفترض بحق، أن الحيوانات لا تشعر بجلال الطبيعة، لأنها تعجز عن إدراك التصورات العقلية لقوتها وضخامتها ولا تنهيتها وأزليتها.

ومن الواضح أن التصور الممتزج هنا هو تصور تجريبي غير ادراكى، فهو ليس مقولة، ولا هو تصور ادراكى. فنحن لا نستطيع أن ندرك: أى أن نرى ونسمع... الخ - القوة الهائلة للطبيعة، وضعف الإنسان وضآلته. لكننا نستطيع فحسب أن نفكر فى هذه الأفكار، فهى تصورات حرة أو تجريدات حرة، تعجز عن الامتزاج بالاحساس بأى فعل مألوف من أفعال الادراك الحسى، فهى قادرة فحسب على أن تحقق نفسها على نحو عينى فى التجربة الجمالية للجليل. فنحن لا نرى بأعيننا القوة اللانهائية للكون وضعف الإنسان وضآلته إلا فى حضرة الصخور البارزة، أو البحر الهائج. وهذه الرؤية الفعلية للأفكار العقلية تسلمنا إلى المتعة الاستطيقية.

أما القول بأن الأفكار المتضمنة هنا ليست تصورات ادراكية، فهو قول لا نزاع فيه على الأساس نفسه الذى يجعلنا ندرك ونحن فى حضرة الجبل الشاهق البارز قوة الطبيعة وضعفنا أو ضآلتنا. والمهم أن مثل هذه التجربة ليست مجرد فعل من أفعال الادراك الحسى الفيزيائى: كرؤية منزل أو سماع صوت، بل أن حدة رؤية العين لا تمكننا من ادراك جلال الطبيعة، ولهذا فان الحيوان لا يستطيع ادراك هذا الجلال. وهذا بالطبع جانب ضرورى فى نظريتنا، والجزء الجوهرى فيه هو أن التصور التجريبي غير الادراكى لم يعد أحد يفكر فيه على أنه تجريد فحسب، وإنما

هو يدرك إدراكاً حسيّاً كفرد عيني أو حضور مرئي. لكن ذلك لا يعنى أنه هو نفسه الإدراك الحسى المألوف. وواقعه أن الإنسان يبدو بالفعل أنه يرى بعينه - فى الجليل أو الجميل، فى الصخور البارزة، وفى البحر الهائج المضطرب - قوة الطبيعة، ينبغى أن لا تستخدم هذه الواقعة كحجة لابطال البرهان على نظريتنا التى تقول أن التصورات الممتزجة هنا هى غير ادراكية فى طابعها. فهى غير ادراكية، لأنها ليست متجسدة فى الإدراك الحسى المألوف. فهى ليست موجودة فى الادراكات الحسية عند الحيوان، أو فى الادراكات الحسية عند الموجود البشرى طالما بقيت هذه الادراكات على مستوى الادراكات الحسية الخالصة بلا اضافة عقلية. أما القول بأنها موجودة فى الإدراك الاستطيقى للجمال، فذلك بالطبع هو جوهر نظريتنا.

ومن المهم أن نلاحظ، فى المثال الموجود أمامنا، الامتزاج الحقيقى للتصور وعدم ظهوره كتجريد. فمن الممكن، بالطبع أن نفكر - عن وعى ونحن ننظر إلى الصخرة العظيمة التى تهددنا - أن نفكر فى قوة وأزلية القوى الطبيعية. لكن لو أننا فعلنا ذلك فسوف يكون هذا التصور عندئذ تجريداً أو تصوراً حراً فى أذهاننا، ولن تكون تجربتنا استاطيقية. فهى لا تكون استاطيقية إلا إذا شعرنا بجلال الموضوع - دون أى أثر للتفكير العقلى - عندئذ توجد التجربة الاستاطيقية. والتصور فى مثل هذه التجربة يمتزج ذهنياً بالادراك الحسى الفعلى حتى أننا لا نعيه كتصور. بل يظهر فى وعينا كشعور. وكثير من أولئك الذين خبروا الشعور بالجلال لن يعوا تماماً أن سببه هو وجود تصورات قوة الطبيعة وأزليتها - فحضوره كمسألة سيكولوجية - يمكن النظر إليه على أنه لا يوجد إلا فى اللاوعى أو اللاشعور، تماماً مثلما توجد المقولات فى الإدراك الحسى المألوف، بطريقة لا شعورية. وبصفة عامة

فاننا نستطيع الآن أن نضيف إلى نظريتنا الملاحظة التي تقول أن امتزاج التصور والمدرّك في التجربة الجمالية هو امتزاج سيكولوجي غير شعوري للعناصر الذهنية. فالتصور الحاضر كتصور في الذهن اللاواعي فحسب يظهر في المستويات العليا للوعي في صورة شعور.

وقد يثار اعتراض ضد تحليلنا للشعور بالجليل في هذا المثال الذي تخيلناه على الأسس التالية: أن الإيحاء بأن الصخور تهددنا بالسقوط فوقنا، وتدميرنا هو الذي أظهر الشعور بضعفنا وضآلتنا في الوقت الذي أظهر فيه قوتها. وقد يقال إذا كان مجرد التهديد بسقوطها يحدث فينا إحساساً بقوة الطبيعة، ومن ثم شعوراً بالجمال، فإن الصخور التي تسقط بالفعل فوق رؤسنا وتقتلنا، طالما أنها بغير شك استعراض لقوة الطبيعة ضدنا، ينبغي أن تكون أكثر جمالاً، وأكثر جلالاً، وأن تكون مصدر بهجة أعظم، وما دام ذلك خلفاً لا معقولاً، فإن تفسيرنا لأسباب شعورنا بالجليل لابد أن يكون خاطئاً.

والاعتراض غير سليم، فأولاً ليس التهديد المحض بسقوط الصخور هو الذي يثير فينا إحساساً بالقوة. فحينما تتوعدنا الصخور، فلا شك أنه يكون هناك إيحاء بذلك. لكن حيثما لا يكون هناك تهديد ولا وعيد فإن الضخامة المحض، وانعدام الشكل، وكآبة وجودها، تحدث فينا إحساساً بالقوة.

ثانياً: التفكير في أن السقوط الفعلي للصخور - فوقنا يسحقنا، لابد أن يحدث فينا إحساساً بالجلال ومتعة استيطيقية مترتبة على ذلك، - ليس على الإطلاق خلفاً محالاً. وفي رأي أن مثل هذه التجربة لابد أن تحتوى بالفعل على عنصر جمالي قوى. لكن لا ينبغي علينا أن نشعر بهذا الجانب من التجربة أو أن نُعنى به، لأن

المشاعر الحادة جداً للخوف الطبيعي سوف تبعدها عن أذهاننا. لكن في حالات معينة - من الضعف العقلي أو الجنون - فإن كبت الخوف قد لا يمارس الضبط المناسب، عندئذ يشعر الشخص بفتنة مرعبة - متعة استيطيقية. في فكرة الموت، عن طريق بعض القوى الفيزيائية الغامرة.

دعنا ننتقل إلى مثال آخر على الجمال البانورامي الذي يختلف في اتساعه قدر الامكان عن المثال الذي درسناه الآن توأ. فلنتخيل أننا ننظر إلى أسفل من قمة تل منخفض لنرى منظراً طبيعياً لطيفاً كثير الأشجار، والشمس تشرق ساطعة على هذا المنظر، والسماء زرقاء وصافية وذلك كله يلفه صمت رهيب، لا يقطعه سوى هديل حمام بعيد يُسمع بصعوبة، وليس ثمة ريح. وهنا وهناك وسط الأشجار يتصاعد دخان أزرق من كوخ صغير يتميل قليلاً ثم يضيع في الهواء. ونحن نقول: ها هنا جمال مختلف في طابعه أتم الاختلاف عن الجمال الذي تحدثه فينا عظمة الصخور.

أن الهدوء والسلام وصفاء هذا المنظر هو ما يؤثر فينا أساساً. كل شيء أشعة الشمس الصامتة، والهواء الساكن، وتموج الدخان البطيء الصاعد إلى السماء - يوحى إلينا بالهدوء والسكون العظيم. وصوت الحمام القادم من بعيد لا يفعل شيئاً سوى تأكيد الصمت الرهيب، ليجعله محسوساً ويجلبه إلى بيتنا. أنه بعيد وضعيف وهو يقوم بدور الغلالة الرقيقة للصمت. ولو أن الصوت كان على بُعد بوصات قليلة من آذاننا لشتت انتباهها ودُمّر الاحساس بالجمال الذي نشعر به في هذا المنظر. أما الآن فالصوت الخافت هو أريج الريف بكل ما له من تداعبات هادئة. ونحن غريزيا ولا شعورياً، نقابل بين الهدوء التام للمنظر، وبين حياتنا

المندفة المتهورة والصراع الحاد بين رغابتنا، والانفعالات المحمومة لطبيعتنا الداخلية، والصراع والألم ومعرفة الوجود. وربما فى لحظات قليلة سوف يكون علينا أن نعود إلى الضغط النفسى والجهد البدنى والقلق الذى نشعر به فى حياتنا اليومية. وترتبط بهذه المقابلة أفكار عديدة، وتصورات عقلية لا حصر لها. أن الألم وصراع الوجود، والأمل فى التغلب على النزاع، والرغبة فى الصفاء، والتطلع إلى مثل أعلى من السعادة التى لا اضطراب و لا تعب فيها. جميع هذه الأفكار، وأفكار أخرى كثيرة هى من حيث الجوهر - رغم أنها تبدو الآن على أنها مشاعر - نتائج للعقل التصورى أو النظرى. فهى تصورات، وهى هنا فى المنظر الريفى تتجسد فى الاحساس على نحو مرئى، فهى تُرى على أنها موضوع موجود بالفعل أمام أعيننا. ومن هنا كان المنظر جميلاً. فهنا شعور وانفعال ورغبة متضمنة فى هذا المنظر. لكن هناك عناصر ذهنية سوف يكون هذا المنظر مستحيلاً بدونها فهو سيكون مستحيلاً بدون الأفكار والتصورات العقلية التى أظهرت هذه الانفعالات والمشاعر والرغبات. فانفعالات مثل الخوف والغضب لا تظهر عنها جمال ما لم تكن مخصصة بالتصورات العقلية.

هذان المثالان كافيان لتوضيح تفسير الجمال بانورامى، وسوف نلاحظ أن الأنواع المختلفة من الجمال: الجليل، والفاتن ... الخ - تعود إلى الاختلافات والفروق فى المضمون العقلى. وكل منظر طبيعى بانورامى مختلف له درجته الخاصة من الجمال لأنه يحتوى على أفكار عقلية مختلفة. غير أن هذه الأفكار لا بد أن لا تظهر على لأنها أفكار عقلية، بل لا بد أن تمتزج امتزاجاً تاماً بالمدرجات.

جمال الموضوعات الجزئية فى الطبيعة كالزهور والحيوانات، قد يرجع فى

بعض الحالات إلى المضمون العقلي المشابه لما وجدناه في الجمال البانورامى . فالزهور الجزئية قد تكون من القوة بحيث توحى بتصورات جزئية، حتى أن التصورات الموجودة في المثال الأول، عن طريق التداعى فحسب، تصبح ملتحمة مع الادراك الحسى الفعلى للزهرة. وهكذا يصبح من الواضح أن زنايق الوادى توحى: بالنقاء، والشجاعة، والتواضع، والبراءة، وهى أفكار هى كلها كما هو واضح، تصورات تجريبية غير ادراكية. فإذا ما سببت الزهرة هذه الأفكار وجعلتها تظهر فى الذهن كتصورات حرة، أعنى إذا ما كانت أفكاراً عقلية فعلية عن الزهرة، فأن التجربة فى هذه الحالات لا تكون تجربة استيطيقية. لكن الابطحاء المتصل والتداعى المستمر ربما جعللا التصورات تغرق فى المدركات وتصبح مطمورة فيها لدرجة أننا لم نعد نشعر بها بعد ذلك على أنها تصورات. وهذا الامتزاج قد يكتمل بدرجة كبيرة أو صغيرة. والجمال الناتج سوف يكون مكتملاً أيضاً بدرجة كبيرة أو صغيرة.

غير أنه من المرجح أن يظن ظان أن العناصر الأكثر أهمية فى جمال الموضوعات الطبيعية الجزئية هى جمال الشكل وجمال المضمون، فشكل القدح المصنوع من خشب التوليب، مع لونه^(١)، هو الذى يؤدى بنا إلى السحر الاستاطيقى. فالشكل واللون هما بالطبع عنصران فى الجمال الفنى مثلما هما عنصران فى جمال الطبيعة. ففن مثل الشعر يعتمد اعتماداً تاماً، فى الأعم الأغلب، على رقة أشكال أو صور بعينها. ومن الواضح أن للون أهمية كبرى فى فن التصوير. ومع ذلك فمن المناسب أن تعالج هذه الأشكال من الجمال فى هذه

(١) Tulip Tree شجرة ذات أزهار تكثر فى الهند (المترجم).

المرحلة ما دمنا نلتقى بها لأول مرة فى دراستنا للموضوعات الطبيعية. وأيا ما كان تفسيرها فى الطبيعة فان نفس التفسير يصدق فى الفن.

ومن المهم أن نلاحظ أولاً وقبل كل شىء أن القيمة الاستطيقية للون المحض أو الشكل المحض، بما هو كذلك، إذا ما وجد، ليس له سوى درجة ضئيلة، ومرتبة دنيا. وعلى الرغم من أن نماذج قطعة من الشريط أو المنحنيات فى مزهرية تقدم لنا بغير شك اشباعاً استطيقياً، فاننا لا نقارن بين مصمم الشريط، وبين الخزاف، والشاعر، أو المصور العظيم. فمن المؤكد أن التلوين الرائع يساعد المصور، لكن ما لم تكن هناك خصائص أخرى أعلى فى عمله الفنى، فاننا لا نعتبره فناناً عظيماً، ببساطة لأنه ذكى فى تخطيط اللون. أن تنظيم الغرفة بدرجة مناسبة من اللون لا يتطلب سوى أقل قدر من الذوق الفنى، إذا افترضنا أن الذوق المطلوب هو حقاً استطيقى أصيل على الإطلاق. أن الشاب المتوسط الذى ليس عبقرية فنية هو كفؤ تماماً لانتقاء ألوان جواربه ورباط عنقه.

وهذه الألوان المنخفضة من التجربة الاستطيقية هى بالضبط الأكثر صعوبة أمام فيلسوف الاستطيقا فى تحليلها وتفسيرها. وليس من الصعب أن نقتبس من مسرحية «فاوست» لجوته تصورات عقلية أكثر أهمية، يعتمد عليها جمال المسرحية. غير أن المضمون العلقى للمنحنيات والألوان المحض، إن وجدت على الإطلاق، تكون خفيفة وبدائية حتى أنه يستحيل، فى الأعم الأغلب، التعرف عليها، وعزلها، واستخلاصها من تجسدها العينى.

ويبدو أن جمال الشكل يفسر أساساً على أنه تجسيد فى مجال ادراكى لتصورات متشابهة عن القانون، والنظام، والاطراد، والأشكال والمنحنيات الهندسية التى يحكمها قانون. وأنماط التى نجدتها فى الأشرطة والمشغولات الجميلة وما إلى

ذلك تعرض علينا نظاماً. أما الخط غير المنتظم الذى لا شكل له تماماً فهو لا جمال فيه لأن تكوينه لا يتبع أى قانون. فى حين أن المنحنى الجميل يكشف عن تطابق مع قانونه. غير أن ذلك لا يعنى أن المنحنيات التى تعبر عنها الصيغ الرياضية هى وحدها الجميلة. ولا يكفى إذا ما استطاعت العين فى تتبعها للخط أن تدرك الاتصال فى انحنائه المنتظم. أن تصور القانون المتجسد فى جمال الشكل ليس هو القانون الرياضى المباشر المضمن، وإنما هو تصور القانون بصفة عامة، التصورات الرياضية الفعلية كالاستدارة أو الدائرة لا تندرج، كما رأينا بالفعل، تحت عنوان التصورات الادراكية. وتُسبَّع بما هى كذلك من مضمون الجميل. وفضلاً عن ذلك فإن الانتظام الرياضى الكامل فى المنحنى، لا يكون من أجل الدرجة العليا من الاشباع الاستطيقى، فالدائرة والقطع الناقص يؤديان إلى متعة استطيقية أقل مما يؤدى إليه المنحنى الذى - بينما يسير فى مجرى منتظم ومتصل - فإنه يدخل عليه مع ذلك انحراف غير متوقع. والواقع أن العين، وهى تتابع الخط، لا ينبغي لها أن ترتبك أو تنزعج لأى كسر مفاجئ للأطراد. لكن إذا كان المنحنى - بعد أن سار فى خط معين، يدخل فى انحناء جديد تلقائى غير آلى، فإنه يؤدى إلى ظهور المتعة. وذلك بسبب أن تصوراً جديداً قد دخل المجال الادراكى، وبدلاً من أن يجسّد المنحنى الأفكار الواضحة للأطراد والقانون، فإنه يعبر الآن عن فكرة الأطراد وسط التنوع، وعن الانتظام وسط التغير. والمبررات الدقيقة التى تجعل منحنى معيناً يؤدى إلى متعة فى حين أن المنحنى الآخر لا يؤدى إليها لا تزال غامضة إلى أقصى حد.

نصل بعد ذلك إلى ما يسمى جمال اللون، ونحن هنا نلتقى بصعوبات أعظم لأنه من المشكوك فيه شكاً جاداً ما إذا كان اللون جميلاً جمالاً أصيلاً على

الاطلاق، أو ما إذا كانت جاذبيته ليست سوى متعة غير استيطيقية تشبه متعة المذاق الحلو للسكر. فليس من الصعب أن نرى أن انسجام الألوان المختلفة يمكن أن نزع النظر إليها على أنها جميلة. إذ ربما استطعنا أن نتعقب فيها مضموناً عقلياً ما. فإذا ما كان هناك تصوري يتجسد بطريقة حسية في تخطيط اللون فهو ببساطة تصور الانسجام وتصور الاتفاق الكامن خلف العناصر المختلفة، وتصور الوحدة بين التنوع. وإذا كان مخطط الألوان جميلاً فلا بد أن يكون ذلك هو تفسير جماله. ولا بد أن يُنظر إلى نفس التصورات المتميزة على أنها سبب جمال انسجام الصوت في الموسيقى، إذا كان هذا الانسجام جميلاً جمالاً أصيلاً. ومع ذلك فعندى شكوك جادة بصدد ما إذا كانت المتعة المشتقة من مخطط الألوان لا تنشأ من أسباب سيكولوجية خالصة، مرتبطة ببنية العين. وفي هذه الحالة لا يكون لدينا في مخطط اللون سوى احساسات فزيقية سارة وليس جمالاً.

أما التساؤل عن الألوان الخالصة، فهو أكثر من ذلك صعوبة، فهل يمكن للون مفرد خالص أن يكون جميلاً..؟ وأنا أعني هنا باللون الخالص ببساطة اللون المتجانس على نحو ما نجده في موضوع تَمّ تلوينه بدرجات خضراء أو زرقاء لا تتغير، وسوف تبدو أى محاولة لتعقب أى مضمون عقلى هنا محاولة يائسة، على الرغم أن أفكاراً مثل الوحدة، والنقاء، وما إلى ذلك، ربما يضحى بها الموضوع. ومع ذلك فهناك أسس معينة محددة للشك في الجمال المزعوم للألوان الخالصة بل حتى للمخططات اللونية.

الواقعة المحض التي تقول: أن الاحساسات باللون ربما تؤدي في كثير من الحالات إلى متعة مكثفة لا تبرهن على أن المتعة هي استيطيقية في طابعها. وهناك مبرران للشك في أنها ربما كانت فسيولوجية خالصة: -

المبرر الأول: من المعروف أن لألوان معينة نتائج فسيولوجية معينة مفيدة أو غير مفيدة. فقد قيل أن انتشار اللون الأزرق في غرف نوم المرضى يسبب لهم الاكتئاب. أما اللون الأخضر فهو مريح للعين كما هو معروف. وهكذا فقد ارتبطت الراحة أو الأزعاج وعدم الراحة بأنواع جزئية معينة من الألوان.

المبرر الثاني: من المؤكد أن الحيوانات تشعر بالانجذاب نحو اللون. وتستخدم الطبيعة عملية الانجذاب نحو اللون كترزين أو زخرفة للجاذبية الجنسية عند كثير من الحيوانات، والطيور، والحشرات. فما لم نؤمن أن الطيور وحتى الحشرات، قادرة على إدراك الجمال. الذي لا تبلغه سوى الموجودات العاقلة - فلا بد أن ينتج من ذلك أن اللون يمتلك متعة فيزيقية ليس لها أى طابع استيطقي.

والواقعة المحض التي تقول أن المصورين (أو الرسامين) يعتمدون اعتماداً كبيراً على التلوين واختيار الألوان - لا تبرهن على شيء وذلك بسبب ما يأتي:

أولاً: أن الفنان ملزم تماماً باستخدام ما هو مقبول وسار كوسيلة تنضاف لمتعة من يشاهد عمله الفني على شريطة أن يحتوى أيضاً على الجميل، على نحو أصيل.

ثانياً: يمكن أن يكون اللون عنصراً هاماً في الجمال الأصيل، دون أن يكون، في ذاته وبذاته، جميلاً، لأنه بمقدار ما يعتمد جمال اللوحة على تمثيلها الحقيقي للواقع، فأنها لابد أن تكون ملونة ما دامت جميع الموضوعات الطبيعية ملونة. فأنت عندما تصور رجلاً بوجه أخضر وشعر أزرق فمن المرجح أن يعتبر ذلك فناً رديئاً. لكنه لا يبرهن على أن اللونين الأخضر والأزرق ليسا جميلين. أما إذا صورت العُشب أخضر والسماء زرقاء فربما اعتبر ذلك فناً جميلاً، لكن ذلك لا يبرهن على أن اللونين الأزرق والأخضر جميلان. بل قد يبرهن فحسب على أن فن التصوير، رغم أنه ليس تقليداً محضاً، ورغم أنه قد يصور الطبيعة بطريقة مثالية،

فأنه لا يستطيع أن يزيّفها تماماً. فمن المؤكد أن اللوحة باللونين الأبيض والأسود تزيّف الطبيعة أكثر مما تزيّفها اللوحة المرسومة بالألوان الطبيعية. ومن ثمّ فإن استخدام الألوان عملية مرغوب فيها في التصوير، (أو رسم اللوحات الزيتية) غير أن ذلك لا أثر له، بالنسبة لمشكلة ما إذا كان اللون المحض، بما هو كذلك، جميلاً^(١).

إننا إذ ما تأملنا صورة ملونة لمنظر طبيعي، أو حتى لغروب الشمس، فمن المحتمل أن ننسب جمال اللوحة إلى اللون، وهو الجمال المستمد من عناصر أخرى أعلى في الصورة. ولا ينشأ المقياس المناسب والعادل إلا عندما نضع أمامنا قطعاً من القماش الملون المحض، مجرد قطع صغيرة من الصور، دون أي شكل أو مغزى معقول على الإطلاق، ثم نسأل أنفسنا عما إذا كان من الممكن النظر إلى هذه

(١) اهتم بولو Bullough بإجراء تجارب حول استجابة الأفراد للألوان البسيطة والمركبة، وانتهى إلى التمييز بين أربعة أنواع من الاستجابة للألوان على النحو التالي :-

(١) المظهر الموضوعي : أو النظر إلى خصائص الألوان وطبيعتها، كأن تكون فاقعة أو قائمة أي النظر إلى صفات اللون ذاته.

(٢) المظهر الفسيولوجي : أي عدم النظر إلى صفات اللون ذاته، بل إلى أثره على الإنسان. فالإنسان لا يقع على اللون بل يقع على أثره على الجسم العضوي أو الاستجابة الجسمية كأن تقول أنه لون مهيج أو لون محزن أو بارد أو لون دافئ.

(٣) المظهر الترابطي : اعني ارتباط اللون بموضوع آخر نتذكره، ويضفي على اللون صفة معينة.

(٤) المظهر الشخصي : أعني أن يكتسب اللون صفة شخصية فنقول لون برىء ظاهر أو لون وحشي، فتحدث عن اللون كما لو كان به خلق فرد معين أي نصف اللون بصفة حالة أو مزاج أو خلق فنقول أنه متحفّظ هادئ مرح.

قارن الدكتورة أميرة حلمي مطر «مقدمة في علم الجمال» دار الثقافة للنشر والتوزيع ص ٩٤ - ٩٥ (الترجم).

الاحساسات الفزيقية المحض الملونة التى لا معنى لها، على أنها جميلة. وإذا ما أخذنا بهذا المقياس، فيبدو لى أنه من المشكوك فيه إلى أقصى حد ما إذا كان اللون يحتوى على - سواء اللون الخالص أو فى صورة تخطيطات لونية - أى صفة جمالية حقيقية أكثر مما يحتوى عليه مذاق الطعام الجيد.

وعندما يظهر سؤال حول ما إذا كان شىء ما جميلاً أم غير جميل، فهناك ثلاث طرق ممكنة للإجابة عن هذا السؤال. الطريقة الأولى هى الشعور، فهل نشعر حقاً أن اللون جميل؟ وهل ندرك جماله؟ والطريقة الثانية هى طريقة تتعلق بالمبدأ. هل هذا الشىء يتطابق مع تعريف الجمال؟. وتتضمن الطريقة الثالثة البحث عما إذا كانت المتعة التى تنشأ من الشىء تدعى مشروعية عامة، وتخضع لمقياس الذوق الطيب والردىء. فإذا كانت المشروعية العامة سوف تنسب إلى الشعور بالمتعة، فإن ذلك يميزها كمتعة جميلة تتميز عن المتع التى هى متع مقبولة فحسب، لأننا لا ندعى بالنسبة للمتعة المقبولة أنه ينبغى على جميع البشر أن يوافقوا على أحكام الذوق التى تصدرها.

الطريقة الأولى: - وهى طريقة الشعور، هى النمط المألوف والمناسب للحكم على التجربة الجمالية (الاستاطيقية). إذ ينبغى أن يحكم على العمل الفنى بواسطة الشعور الجمالى المباشر؛ وليس بواسطة أية نظرية، وحيثما بلغ أى عمل فنى مرتبة التقدير الشامل للجنس البشرى، فلن يكون ذلك إلا بسبب أن المشاعر الجمالية للبشر عموماً قد استحسنتها. فنحن فى البداية نشعر بجمال شىء ما، ثم نضع بعد ذلك نظريات عنه فيما بعد. ولا يحتاج الناقد الفنى إلى إلمام بفلسفة الجمال، لكنه يحتاج فحسب إلى ادراكات جمالية (استاطيقية) رفيعة. أعنى أنه يحتاج إلى شعور - متطور بطريقة رفيعة لادراك ما هو جميل. ولكن إذا ما ظهر شك أثناء استخدام

هذه الطريقة، كما هي الحال في مسألة اللون، فأن الشعور يصبح غير مؤهل، أعنى أنه لا يكون سوى شعور فحسب. ولا يتضمن أى مبدأ لحسم المشكلة المطروحة أمامنا. فلا شك أننا نشعر أن اللون يقدم متعة. لكن إذا ما ظهر سؤال عما إذا كانت هذه المتعة جمالية أو فيسيولوجية فحسب. وما إذا كان اللون جميلاً أم مقبولاً فحسب، فمن الواضح أن الشعور الخالص بما هو كذلك، غير قادر على اتخاذ القرار، وحسم المشكلة.

قد نسعى إلى حسم هذه المشكلة من منظور نظرية فلسفية. أياًحتوى اللون على عناصر تشكل الجميل؟ هل يتطابق مع تعريفنا للجمال؟ أنستطيع أن نتعقب فيه امتزاج المضمون العقلى مع المجال الادراكى؟ غير أن هذه الطريقة تحتوى فى ذاتها على عجز وعدم أهلية. وهى معرضة للاعتراض عليها بأننا نحكم على الجميل من خلال نظريتنا بدلاً من الحكم على نظريتنا من خلال الجميل؛ فإذا لم نجد أى مضمون عقلى فى اللون، فإننا نعلن أنه ممتع فقط وليس جميلاً، ونجعل أنفسنا عرضة أن يرد علينا بحجة معاكسة، وهى أننا ننكر وقائع الجمال حتى نجعل نظريتنا مناسبة.

وأخيراً: فإننا قد نحاول حسم النزاع بالالتجاء إلى فكرة الذوق الجيد والردىء. ونحن لا ننتهم أى إنسان بأنه ردىء الذوق لأنه لا يوافق على حبنا للسكر. وهنا نجد أن تذوق السكر سار فحسب، لكنه ليس جميلاً. فكيف يكون موقف اللون بالنسبة لهذا التذوق؟ اعتقد أن الجواب لا بد أن يكون أن معظم الناس يعتقدون فى نوع ما من التذوق الجيد أو الردىء بالنسبة للألوان، فكثيراً ما يقال عن بعض درجات اللون أنها فجأة وذات ذوق سيئ. والناس الذين يستأون من تضارب الألوان يتهمهم غيرهم بفساد الذوق. وكذلك القدرة على ادراك ماذا عسى أن

تكون حزمة الألوان بمعنى ما من المعانى حزمة فنية. تلك بالطبع هى أقوى حجة يمكن أن يستند إليها أولئك الذين يؤمنون بجمال اللون.

لكننا سنلاحظ أن مزاعم مماثلة تقال أحياناً عن الأكل والشرب، فلدينا خبراءنا المتمكنين، من أصحاب الذوق الرفيع، المؤهلين فى الحكم على المأكول والخمور، وهم كذلك يتحدثون عن الذوق الفج، والذوق الردىء. فهل نقول إذن أن متعة الذوق الرفيع جميلة؟ سوف يكون لدى ما أقوله، فى مرحلة لاحقة، بخصوص السؤال المحير حول احساسات الذوق، والشم، واللمس، وكذلك احساسات الأبصار، والأصوات، وهل يمكن أن نقول عنها أنها جميلة؟. لكنى فى اللحظة الحالية سوف أكتفى بالملاحظة الآتية: من الممكن التسليم بأن هناك نكهة أعلى ونكهة أدنى فى طعام المأكول أو الخمر دون أن نلزم أنفسنا، مع ذلك، بالاعتقاد بأن هذه المتع هى منع جمالية. والذوق الرفيع هو ضرب من الذوق قد تعلم كيف يفرق بين الطعوم، ويميز أدنى درجة من درجات الاختلاف فى النكهة، فالذوق الرفيع هو ذوق شديد الحساسية فحسب. فهو أفضل من الذوق الفج، تماماً مثلما أن الميزان الحساس أفضل من ميزان المطبخ ذى الكفتين. وهذه الحساسية فى المذاق هى كيف فزيقى فقط، أى دقة فى الحس الفيزيقى. ولذلك فهى لا تتضمن أية قيمة جمالية (استاطيقة). ولو كان لها أى قيمة، فهى قيمة معرفية. ومن هنا فإن الذوق الرفيع يشبه البصر الحاد، أى أنه وسيلة جيدة لتمييز الكيفيات الفزيقية المختلفة للأشياء الخارجية.

ألا تنطبق نفس هذه الملاحظات على تذوق الألوان؟ هناك ألوان معينة تعارض ذلك. مما يعنى، على الأرجح، أنه إذا كانت العين حساسة، فإن تجاوز مثل هذه الألوان يسبب عدم ارتياح العين لأسباب فسيولوجية بحتة. لكن العين غير المدربة

التي يوجهها ذهن فظ غير مدرب، لا تشعر بعدم الارتياح هذا على الإطلاق. فالتطبقات غير المتعلمة بين مواطني سيلان - حسب علمي - لا يجدون شيئاً مؤلماً أو غير سائغ، وغير سار في تذوق زيت الخروع^(١). ويقال أن العمال غير المهرة يشعرون بالألم فزيقى يقل في حدته عن الألم الذي يشعر به الأفراد الأعلى ثقافة. ومن الصواب، بصفة عامة، أن الأشخاص الأقل تطوراً أقل حدة في احساساتهم الفزيقية. والرجل الذي تبججه الدرجات الرفيعة من اللون والتخطيط اللوني الدقيق هو، بغير شك، أشد حساسية وهو من الناحية العضوية أعلى من الرجل الذي يُفضل الألوان الخام أو الفجة. وبهذا المعنى فإن زعمه بأنه صاحب ذوق رفيع له ما يبرره. لكن لا ينتج من ذلك أن متعتنا سواء أكانت بالنسبة للألوان المتجانسة أو الألوان المتناغمة هي متعة جمالية (استاطيقية). ولا ينتج من ذلك أن اللون جميل، ومن ثم فلا بد لي أن أقول، على العموم، أن قوة الحجة تقف، فيما يبدو، إلى جانب أولئك الذين يؤكدون أن اللون ليس جميلاً بل هو ممتع فحسب.

وربما كان من المناسب، أن نناقش هنا مشكلة موضوعية الجمال وذاتيته في سياق حديثنا عن الجمال في الطبيعة. فهل يوجد جمال الطبيعة في الموضوع الخارجي؟ أم أن الجمال هو خاصية للذهن، أو أنه من شيء يعكسه الذهن على الموضوعات وينسبه إليها؟ والآن: هناك معنيان مختلفان أتم الاختلاف، يمكن أن يقال فيهما أن الجمال موضوعي أو ذاتي، فالمثاليون يؤكدون أن عالم الموضوعات الخارجية هو بمعنى أو بآخر، نتاج للذهن، وهو بهذا المعنى ذاتي، ولو صحَّ ذلك

(١) عاش المؤلف في جزيرة سيلان (الاسم القديم لسري لانكا) من عام ١٩١٠ حتى عام ١٩٣٢، وأطن أن «زيت الخروع» يستخدم دواءً سهلاً عند كثير من الشعوب. راجع بالنسبة لحياة المؤلف ترجمتنا لكتابه «الدين ... والعقل الحديث» مكتبة مدبولي عام ١٩٩٨ ص ٧ وما بعدها (المترجم).

لكان الجمال بالطبع، مثله مثل جميع خصائص الأشياء الأخرى، لابد أن يكون نتاجاً للذهن. غير أن ذلك ليس هو المشكلة التى تخص علم الجمال (أو الاستاطيقا) فسواء أكانت الميتافيزيقا المثالية أو الميتافيزيقا الواقعية، هى الصحيحة، ففى الحالتين هناك معنى ما للقول بأن الموضوعات خارجة عنها. فنحن نقول أن هناك جبلاً حقيقياً يوجد خارجنا. أما حبل الحلم فهو لا يوجد إلا فى ذهن. أما خارجه فالأشياء الفيزيقية الحقيقية يفسرها المثاليون بطريقة، ويفسرها الواقعيون بطريقة أخرى. لكن بمعنى أو بآخر، وأياً ما كان التفسير، فهناك يقيناً مثل هذا الشيء كحقيقة خارجية. وقد تكون، أو لا تكون هى نفسها حالة المكان الذى افترض كانه أنه نتاج للذهن. لكن أياً ما كانت نظرنا إلى المشكلة فسوف يظل من الضواب القول بأن شكل الوردية ينتمى بالفعل إلى الوردية، أنه ليس مجرد خيال خاص بنا. فالشكل الخارجى بنفس المعنى الذى تكون فيه الوردية خارجية، ويظل ذلك صواباً أياً ما كان التفسير الميتافيزيقى لمعنى الخارج الذى نأخذ به. والآن فإن مشكلتنا ببساطة هى ما إذا كان جمال الوردية ينتمى إلى الوردية وهو خارجى عنا بنفس المعنى الذى يكون فيه الشكل خارجاً عنا، أم أن جمالها من ناحية أخرى ليس سوى كيف أو خاصية لوعينا بالوردية، التى تخيلنا لسبب أو لآخر، أنه ينتمى إلى الوردية ذاتها ... ؟

والآن: لقد قلنا أن الجمال هو امتزاج التصورات مع المدركات. وهذا الامتزاج لا يحدث، يقيناً، إلا داخل ذهن البشرى، فهو امتزاج لعناصر سيكولوجية. فنحن نرى فى تهديد الصخور الشاهقة تصور القوة القاهرة للطبيعة فى مقابل ضعف الإنسان، ولا يمكن أن نفترض أن مثل هذا التصور موجود وجوداً فعلياً فى

الصخور الشاهقة بنفس المعنى الذى توجد فيه العناصر الكيميائية فى هذا الصخر. فليس فى استطاعتنا، إلا عن طريق الصور أو المجاز، أن ننسب أفكارنا العقلية إلى الموضوعات، وإلى هذا الحد، فالجمال - يقينا، ذاتى.

غير أننا لابد أن نلاحظ أن النظرية الذاتية الكاملة فى الجمال، مثل نظرية كروتشه، معرضة للاعتراض عليها بأنها لا تستطيع تفسير السبب الذى من أجله يُنظر إلى بعض الموضوعات على أنها جميلة فى حين ينظر إلى بعضها الآخر على أنه غير جميل، أو السبب الذى يجعل بعض الموضوعات أجمل من بعضها الآخر. إذا ما كان الجمال تعبيراً عن حدس ما ولا شيء أكثر من ذلك، عندئذ فإن حدوس جميع الموضوعات لابد أن تكون جميلة بقدر متساو. ولابد أن تتساوى جميع الأشياء الخارجية أيا ما كان نوعها - بناء على هذه النظرية - فيما يتعلق بالقيمة الجمالية (الاستاطيقية) تساوياً مطلقاً بعضها مع بعض. وطالما أن مثل هذه النتيجة تخالف تماماً التجربة الجمالية للجنس البشرى، فنحن مضطرون إلى الإيمان بضرورة وجود عنصر موضوعى فى الجمال. فلا بد أن يكون هناك شيء ما فى الوردة يجعلنا نصنفها فى فئة الجميل، وشيء فى انعدام الشكل لكتلة الحجر، يجعلنا نصنفها فى فئة غير الجميل.

أما فيما يتعلق بطبيعة العنصر الموضوعى، فاننا لا نملك إلا أن نؤكد بصفة عامة، أن بعض الموضوعات، بفضل كفياتها الفزيقية الخالصة، تعبّر عن نفسها فى عملية الامتزاج مع التصورات البشرية، فى حين أن بعضها الآخر لا يفعل ذلك. وتسمى هذه المدركات باسم الجميل وهى التى يمكن أن تمتزج بسهولة مع المضمون العقلى. ونسمى باسم غير الجميل تلك المدركات التى يصعب أن تحقق هذا الغرض. وتعتمد درجة جمال شيء ما جزئياً، على نحو ما سنعرف فى فصل

قادم، على كيف المضمون العقلى الذى يمكن أن تمتزج به. ومن ثم فلو ظهر سؤال: لماذا، وبأية طريقة، تتكون الموضوعات على هذا النحو تكوناً مختلفاً، فلا بد أن نجيب بأن المشكلة واحدة، لا فقط بالنسبة لفيلسوف الجمال بل أيضاً بالنسبة لعالم النفس. وربما لعالم الفسيولوجيا أيضاً. وها هنا على وجه الدقة، أن كان ذلك يحدث فى أى مكان، لمجد أن عنصر الحقيقة يوجد فيما يسمى بالاستطبيقا الترابطية (أو استطبيقا التداعى). ولا شك أن الموضوعات الجميلة تبلغ تأثيرها إلى حد ما - على أذهاننا بواسطة القوانين السيكلوجية للترابط (أو قوانين التداعى). فلماذا تجسّد لنا بعض المناظر الريفية أفكار السلام، والهدوء، والصفاء، والسكينة، وما إلى ذلك؟ ولماذا تخلق فينا الصخور الشاهقة الشعور بضعف الإنسان وقوة الكون؟ تبدو الاجابة عن هذه الأسئلة واضحة بما فيه الكفاية. ولكن على عالم النفس، وليس على الفيلسوف، أن يقررها ويغربلها ويصنفها.

وأخيراً يظل هناك معنى ثالث يمكن أن نتحدث فيه عن موضوعية الجمال أو ذاتيته. ولا بد أن تعنى ذاتية الجمال فى هذا المعنى أن الجمال هو وهم للذهن البشرى. ولا بد لنا أن نقول، من هذه الوجهة من النظر، أن الجمال بناء على نظريتنا نحن موضوعى تماماً. إذ على الرغم من أن عملية امتزاج التصورات مع المدركات لا تحدث إلا فى الذهن، فإن نتيجة امتزاج هذه العناصر الذهنية هى، من زاوية تعريف الجمال، كشف لجانب من جوانب الواقع الحقيقى Reality، وتلك هى الحقيقة عن الكون التى يمكن رؤيتها من منظور الجمال. فلو أننا اعتقدنا، كما اعتقد برجسون، أن التصور يقوم بتزوير الواقع الحقيقى Real عندئذ لا بد أن يكون الجمال - بمقدار ما يجسّد هذه التصورات - ليس شيئاً سوى خطوة أبعد فى هذا التزييف. لكن إذا ما كانت التصورات العقلية، هى على العكس - تسلم إلى

الحقيقة، فلا بد عندئذ أن تكون هناك حقيقة في الجمال أيضاً. وهذه الحقيقة هي حقيقة تتجاوزها من حيث الموضوعية حقيقة العقل الخالص. لأن الآراء - جزئية وكلية - هي في نظر الحقيقة الأخيرة في انفصال مجرد، وهي في نظر الحقيقة الأولى عينية ولا نملك إلا أن نؤمن بأنها موضوعية.



الفصل الثامن

«جمال الفن»

جمال الفن

طالما أن النشاط البشرى لا علاقة له بتكوين الأشياء الطبيعية فهى ليست مناسبة لتقبل المضمون العقلى إلا على سبيل المصادفة. أما فى ميدان الفن فالإنسان هو الذى يخلق الجميل، عندما يشكل مادة خارجية بغرض محدد هو جعلها تعبر عن جانبه العقلانى. ومن هنا كان الفن هو ميدان الجمال على الأصالة، وعلى حين أن مضمون الجمال الطبيعى هو نسبياً فقير وهزيل، فإن مضمون الفن قد يكون على درجة من الثراء حتى أنه يجسّد فى أشكاله المختلفة، تقريباً، كل الثقافة البشرية.

أن التعريف العام للجمال على نحو ما عرضناه بالفعل ينطبق على منتجات الفن بوضوح ويقين أكثر مما ينطبق على أشياء الطبيعة. ووظيفة الفن هى أن يقدم للتصورات العقلية للإنسان ذلك الواقع الحقيقى فى التجربة العينية الذى تفتقر إليه باعتبارها تصورات مجردة. ومن ثم كان التعريف القديم للفن بأنه محاكاة للطبيعة تعريفاً بعيداً عن اهتمامنا. ولا تحمل منتجات فن العمارة والموسيقى سوى علاقة تشابه ضئيلة مع أى موضوع من موضوعات الطبيعة. فإذا كان التصوير والنحت يتخذان من موضوعات الطبيعة نماذج لهما، فإنهما لا يقلدان هذه الموضوعات تقليداً أعمى: فالصور الفوتوغرافية البحتة ليست هى هدف الفنان فى التصوير (أو الرسم) وتلك مسألة معروفة جداً الآن حتى أنها لا تحتاج منا إلى طويل شرح. ووصف الفن بأنه يجعل الطبيعة مثالية يقترب أكثر من الهدف، لأن الفن هو بالفعل تلقىح المدركات (الطبيعة) بالأفكار (التصورات). وإن كان تعبير «يجعل الطبيعة مثالية» تعبيراً غامضاً، وقد يوحى بشيء وهمى أو غير حقيقى، فمن

الأفضل وصف الفن بأنه تحقيق الأفكار وجعلها واقعية بدلاً من وصفه بأنه يجعل الواقعي مثالياً.

الفن غاية في ذاته، ومن ثم فهو مستقل عن أية قيم أخلاقية، غير أن التساؤل عن علاقة الفن بالأخلاق هو عند كثير من الناس مسألة مربكة ومحيرة وتسبب اللبس والاضطراب، وسيكون من الخير أن نحدد هنا هذه العلاقة، بوضوح أكثر. أن الارتباك أو الحيرة ينشأ بالطريقة الآتية: لدينا من ناحية المثل الأعلى الفن من أجل الفن، فليست وظيفة الفن تعليم الناس الأخلاق ولا حتى بطريقة غير مباشرة أن يساعد الأخلاق عن طريق الارتفاع بالمشاعر التي تنتج عنها. ومن الواضح، من ناحية أخرى أن كثيراً من أعظم الأعمال الفنية تحمل مغزى أخلاقياً عميقاً. ويؤدي ذلك ببعض الناس إلى الشك في مبدأ الفن للفن. إذ يعتقدون أن الجميل وحده لا يكفي فالشعر - من أمثال أشعار كيتس Keats^(١) مهما كان جميلاً فهو عرضة لأن يتوقف عن اقناع الرجل الناضج اقناعاً تاماً. فالرجل الناضج يريد من الفن أن يعبر عن حكمة وتجربة لرجل عاش حياته في قلب العالم؛ فهو يفضل الجدية الأخلاقية في أشعار براوننج^(٢) أو الحكمة الكلية في أشعار «شكسبير»، «على الجمال الخالص» في أشعار كيتس.

ويبدو أن هذا المأزق الظاهري من منظور نظريتنا، لا يشكل أية مشكلة فجمال الفن، مثل جمال الطبيعة، يعتمد على امتزاج المضمون العقلي بالمجال الإدراكي.

(١) جون كيتس J. Keats (١٧٩٥ - ١٨٢١) شاعر إنجليزي يعتبر أحد زعماء المدرسة الرومانسية، كان بارع التصوير، صادق العاطفة، وكما كان يكثر من الاعتماد على الأساطير اليونانية، توفي بداء السل وهو في ميعة الصبا. (المترجم).

(٢) روبرت براوننج R. Browning (١٨١٢ - ١٨٨٩) شاعر إنجليزي يعتبر من أعظم شعراء العصر الفكتوري، في شعره عاطفة رفيعة ونفاذ إلى صميم الشخصية الإنسانية (المترجم).

ولا أهمية لما فى المضمون العقلى من فقر وهزال، فامتزاجه بالمدركات سوف يؤدى إلى ظهور المشاعر الاستطيقية إلى درجة ما. فلو صحَّ أن أشعاراً مثل أشعار كيتس لا تقنع ولا ترضى سوى الشاب - وأنا لا أؤكد ذلك ولا أنفيه - فلا بد أن يكون سبب ذلك هو أن مضمونها العقلى هزيل، وربما ذهب أولئك الذى يعبرون عن هذه الحقيقة إلى أن الجمال المحض وحده لا يشبعهم ولا يرضيهم، وهم يقعون فى خطأ يرجع إلى استخدامهم لكلمة الجمال بمعنى ضيق أكثر مما ينبغى. والجمال له حدود مشتركة مع كل تجربة استطيقية، وهو يشمل الانطباع القوى الذى تحدثه إحدى مسرحيات شكسبير بقدر ما يحدثه ما يسمى بالجمال «الخالص» فى قصائد كيتس. أن مسرحيات شكسبير تحتوى، بالقطع، على مضمون عقلى أعمق مما تتضمنه قصائد كيتس... لكنها من هذه الناحية ليست أقل جمالاً من الأخيرة، بل هى على العكس أكثر جمالاً منها.

أما بالنسبة للعلاقة بين المغزى الأخلاقى للعمل الفنى وقيمه الاستطيقية، فإن علينا أن نلاحظ فحسب، أن التصورات الأخلاقية لها نفس الحق الذى لأى تصورات تجريبية غير ادراكية أخرى - الحق فى أن تشكل المضمون العقلى للجميل. فأى تصورات بشرية بشرط ألا تكون مقولات أو مدركات معمة، تؤدى إلى ظهور التجربة الجمالية، إذا ما امتزجت بالمجال الإدراكى، وليست التصورات الأخلاقية استثناء من ذلك، لكن ليس لها أيضاً أى تفضيل، فقيمتها الأخلاقية، فى الفن تخضع للقيمة الاستطيقية للإنتاج الفنى. فلو أن الفنان اختار التصورات الأخلاقية، فإن واقعة امتزاجها بالعينى هى التى تسلمنا إلى القيمة الاستطيقية وليس واقعيتها الأخلاقية التى هى محايدة بالنسبة للفن.

الفن الذى يكون مجرد خادم للأخلاق؛ الفن الذى يكون هدفه مجرد غرس

دروس أخلاقية هو فن ردىء. لا لأنه يحتوى على مفاهيم أخلاقية، بل لأن هذه المفاهيم الأخلاقية بدلاً من أن تمتزج بالمجال الإدراكى، قد انفصلت عنه عن عمد، لتصبح تصورات حرة أو تجريدات. وتصور الفن نفسه على أنه يعلم الأخلاق ينطوى على - وسط التجربة الجمالية أو فى نهايتها كنتيجة لها - أن الدرس الأخلاقى سوف يراه المشاهد على أنه درس أخلاقى، على أنه فكرة أخلاقية عامة معزل عن الرواية الجزئية أو الشكل الإدراكى الآخر الذى تجسدت فيه - أعنى سوف ترى على أنها تجريد. ويتوقع المشاهد فى نهاية المسرحية - أو القصيدة - أن يقول لنفسه «ما أهمية التواضع»، إلى أية كارثة يمكن أن يؤدى الكبر أو الغرور - أو أن يصوغ أية أفكار أخلاقية عامة أخرى كان المؤلف يقصد غرسها فيه. ومثل هذه الأفكار هى أفكار عامة أو تجريدات عقلية لا علاقة لها بالفن الأصيل، لكن ليس ثمة أدنى مبرر لماذا ينبغى على الفنان أن لا يستخدم أفكاراً أخلاقية فى فنه مثلما يستخدم أى تصورات أخرى كمضون عقلى على شرط أن تظل هذه الأفكار ممتزجة تماماً بالمجال الإدراكى. وحيثما يتم ذلك - على نحو ما هو موجود عند «جوته» و«شكسبير» - يكون لدينا فن يحمل معنى أخلاقياً عميقاً؛ لكنه مع ذلك لا يعظ ولا يبشر بأية دروس أخلاقية، ولا يخضع الجمال للأخلاق. ومثل هذا الفن يستحيل أن ينتهك مبدأ الفن للفن.

القضية الأساسية التى ندعمها فى هذا الكتاب هى أن جمال الفن مثل جمال الطبيعة، يتطابق مع التعريف العام للجمال بوصفه امتزاجاً للتصورات التجريبية غير الإدراكية مع المجال الإدراكى. ولا بد أن نسلم بصفة عامة وشاملة أن أعمال الفن تحمل - بطريقة أو بأخرى، الجانبين معاً: الشكل العينى الخارجى، والمضمون الروحى الداخلى. أما بخصوص الشكل العينى الخارجى فكل عمل فنى هو موضوع فردى أو مركب من موضوعات من نوع ما. الأعمال المعمارية من

الحجارة، والموسيقى من الأصوات الطبيعية، والتصوير (الرسم) من الألوان، والشعر من الكلمات والصور. وفي كل حالة هناك تواجد أو حضور للمجال الإدراكي. فلن يكون هنا انكار لعينية الفن. والجانب الذي ينبغي علينا أن نشدد عليه ونوضحه من نظريتنا، بصفة خاصة، هو الطابع العقلي للمضمون. لأن هذا الجانب لا يسهل دائماً التعرف عليه بدقة. فلا يمكن أن ننكر، مثلاً أن دراما «برومثيوس طليقا» لشلي^(١) تزخر بتصورات الشاعر لما وجد عليه العالم، ولما ينبغي أن يكون عليه في آن معاً. وفن المعمار القوطي بُنى على أساس بعض المثل العليا المسيحية. ويعبر النحت الاغريقي، بين أشياء أخرى، عن تصورات اليونانيين الدينية. وتجسد التراجيديا الاغريقية فكرة القدر. وتلك مسائل واضحة للغاية. لكن يمكن أن تكون هناك مجادلات حول ما إذا كانت هذه التصورات هي الجانب الروحي الجوهرى فى الأعمال الفنية. وربما أنكر البعض أن يكون جمالها معتمداً على امتزاج هذه التصورات مع المجال الإدراكي. فقد يقال، مثلاً أن الفن بدلاً من أن يكون امتزاج الأفكار مع المدركات هو بالأحرى تعبير عن الانفعالات فى شكل عيني. فهو انفعالات مرتبطة بفكرة القدر أو مرتبطة بمعتقدات دينية يونانية أو مسيحية، هي التي تشكل جوهر الشعور بالجميل، وعلى الرغم من أن بعض أنواع الفن يتضمن تصورات فان بعضها الآخر لا يتضمن هذه التصورات - كما قد يقال - بل قد يتضمن انفعالات خالصة. فالشعر الغنائي والموسيقى هي أشكال من الفن يمكن اختيارها كأمثلة محبة عند أولئك الذي يريدون تأكيد أهمية الانفعال فى التجربة الجمالية (الاستيطيقية).

(١) بيرس شلي P. Shelley (١٧٩٢ - ١٨٢٢) شاعر انجليزى هو أحد كبار الشعراء الرومانسيين فى الأدب العالمى كله، مات غرقاً وهو فى ريعان الشباب، من أشهر أشعاره «ثورة الإسلام» عام ١٨١٨ ودراما «برومثيوس طليقا» «الفنائية» عام ١٨١٩. ومرثاة «أدونيس» عام ١٨٢١ (المترجم).

وسوف نرى أن تعريفنا للجمال لا يتضمن أية إشارة إلى الانفعال، ومع ذلك فكثرة من الفنون انفعالية بدرجة عالية، ومن المرجح أن يتضمن كل فن عنصراً ما من عناصر الانفعال، ومن ثم فمن الواضح أن مشكلة علاقة الانفعال بالجمال تحتاج إلى بحث. ومع ذلك سوف يكون من المناسب أن نترك هذه المشكلة الآن لبحثها في الفصل التاسع وعنوانه «ملاحظات حول الفنون الجزئية».

اننا عندما نزعّم أن التصورات العقلية تشكل جوهر العنصر الروحي في كل عمل فني، فقد يعترض معترض على ذلك بقوله: أن الفنانين وعشاق الفن على وعى بهذه الحقيقة. فقد يجد الناقد أو الفيلسوف تصورات مختلفة متجسدة في العمل الفني. وقد يكون الفنان نفسه على وعى بوجود هذه التصورات أو حتى ربما أنكرها. فقد ينكر أنه فكر في معظم هذه التصورات وأنه أخذها عن عمد من العالم أو من الحياة وجسّدتها لغرض ما في فنه، وربما يكون المشاهد للعمل الفني هو نفسه غير واع لجمالها، وغير واع أيضاً بوجود هذه التصورات، وقد يقال، إذا كان الفنان نفسه لا يعي تماماً وجود هذه التصورات في عمله الفني، فمن المؤكد أنه من الوقاحة أن يقرر الفيلسوف أنها موجودة وأنها تشكل جوهر الجمال.

غير أن هذا الاعتراض يقوم على سوء فهم. فمن المؤكد أن أحداً لا يزعم أن الوعي الفني المعتاد يصوغ أولاً تصوراً مجرداً أو مجموعة من التصورات، ويتناولها أمام ذهنه على أنها تصورات، ثم يعد ذلك يضعها في مادة عينية. ففي الوعي الفني المؤلف على العكس، لا توجد التصورات، على نحو حر أبداً، بل توجد منذ البداية ممتزجة مع المدركات في شكل عيني. فالفنان بما هو كذلك، ليس فيلسوفاً، ولا هو رجلاً من رجال العلم، ولا يغالي في التفكير بمعنى التنظير المجرد، وإنما هو يفكر في العيني منذ البداية. وتترك الحياة انطباعاتها عليه. فيصب هذه

الانطباعات فى فنه، دون أن يصنفها تصنيفاً عقلياً. ومعظم الفنانين الجادين الحقيقيين هم أولئك الذى لا يعوون خصائص انطباعاتهم. فالشاعر يغنى كما يغنى الطائر بتلقائية. وقد تكون أغنية الطائر معبرة إن لم تكن عن الفرح فعلى الأقل عن الأرواح الحيوانية الممتلئة مرحاً وحيوية. لكن الطائر لا يعى ذلك لأنه لا يفكر. ويعبر الفنان عن تصوراتهِ فى الوسط العينى، لأنها لا توجد فى ذهنه أبداً بطريقة أخرى أو بأشكال أخرى. أن رؤيته للعالم هى فى جوهرها، تصور مجرد للعقل، لكنها لا توجد فى ذهن الفنان على أنها تجريد. بل توجد فى العينى، أعنى فى شكل فنى. ولو أنها وضعت له، إذا ما وضعها له الفيلسوف كتجريد، فإنه قد يفشل فى التعرف عليها كعنصر من عناصر عمله الفنى. وقد ينكر تماماً أن يكون عمله الفنى مبنياً عليها.

وعلى الرغم من أنه قد يكون من الممكن، من الناحية النظرية، أن يكون العمل الفنى الأصيل قد أنتجه تكوين واع لتصور عقلى مجرد، ومن ثم قد نتج عن امتزاج متعمد مع المجال الإدراكى - فإن مثل هذا المسار ليس هو المنهج المعتاد للفنان، ومن المحتمل جداً أن يؤدي إلى فن ردىء. أو تعبير مجازى، أو نزعة عقلية زائفة. إذ يبدو أن العقل اللاواعى هو الذى يمزج، عادة، التصورات مع المدركات لأن العقل الواعى إما أن يكون لا قدرة له على مثل هذا المزج. وإما أنه قادر على انجازه بطريقة ناقصة للغاية. وربما كانت المحاولة الواعية المتعمدة لمزج الأفكار بالمجال الإدراكى هى خطأ أولئك الذين يسميهم «برناردشو» الفنانين الفلاسفة. ونتيجة المسار الذى سلكوه هى تصورات مجردة ونظريات تبرز واضحة فى عملهم، كما تبرز العظام ناتئة من اللحم فى الجسم. فالفنان عادة لا يكون على وعى بتصوراته، لأنها لا توجد أبداً فى ذهنه بوصفها تصورات فى أى وقت، فهو لا يفكر فى نظريات بل فى رؤى ومشاهد.

وهذا هو السبب الذى يجعل الفنانين أحياناً يوصفون بأنهم، أو يعتقدون أنهم، بلا آراء أو اقتناعات. فالفنان الخالص، بما هو كذلك لا معتقدات له. وهو ليس مهتماً بالنظريات، ولو كانت لديه معتقدات أو آراء فما ذلك إلا لأنه موجود أكثر من فنان. فالآراء، والمعتقدات والنظريات هى كلها أمور مجردة: أعنى تجريدات. وما دام الفنان يفكر فى العينية، فإن التجريدات لا تجد طريقها إلى ذهنه بسهولة. غير أنه من الصواب مع ذلك أن نحلل رؤية الفنان العينية إلى مجال ادراكى ومضمون تصورى، على الرغم من أن الفنان صاحب الحظ الضئيل من التجريد والتحليل لا يعى هذه الحقيقة بل ربما أنكرها.

عدم وعى الفنان بتصوراته الخاصة، هو فى الواقع ناتج من ذلك الجزء من تعريفنا للجمال الذى يؤكد أن المضمون العقلى لابد أن يمتزج بالمجال الادراكى حتى أنه لا يمكن تمييز أحدهما عن الآخر. ويكتمل امتزاجهما عند الفنان الأصيل حتى أنه فى التجربة الاستطيقية الخالصة لا يكون الفنان وحده هو الذى لا يدرك وجودهما المتفصل، بل المشاهد أيضاً. لقد اختفت التصورات فى المدركات، تماماً كما يختفى الأكسوجين والأيدروجين فى الماء، وذلك يتطلب كيميائياً لتحليل الماء، كما يتطلب فيلسوفاً لتحليل العمل الفنى. وهذا التحليل ليس جزءاً من التجربة الجمالية (الاستطيقية)، وإنما هو فعل مترتب على العقل النظرى التحليلى. ولو أن مشاهد العمل الفنى كان على وعى، فى لحظة التقدير الجمالى، بالتصورات كتصورات، لدمرت هذه الحقيقة التجربة الجمالية التى تعتمد بالضبط على هذه الواقعة: وهى أن العناصر العقلية والعناصر الادراكية تمتزج امتزاجاً كاملاً.

ولقد حاول كثير من الفلاسفة أن يجدوا أساساً فلسفياً محدداً لقسمة الفن إلى فنون جزئية، وتنظيم هذه الفنون الجزئية فى ترتيب الأعلى والأدنى. كما هى

الحال فيما يسمى بتنويعات الجميل، ونحن مدينون لكروتشه فهو الذى جعلنا نتحقق تحقّقاً كاملاً من واقعة أن قسمة الفن إلى فنون جزئية هي قسمة تقوم على أسس تجريبية، وليس على أسس فلسفية. فلا يوجد سوى مبدأ فلسفى واحد للجمال كله، أما النظريات الاستطيقية الخاصة بالموسيقى، والتصوير (الرسم)، والنحت فلا هي ممكنة ولا هي مرغوب فيها؛ ومع ذلك فالحدود الفاصلة بين الفنون ليست تعسفية تماماً مثل الحدود الفاصلة بين تنويعات الجميل: فالجليل، والعظيم، والفخم، والمحبوب، والوسيم، والمليح.. الخ. تنعكس ظلال الواحدة منها على الأخرى بدرجة لا يمكن ادراكها. لكن القصيدة لا تعكس ظلها على التمثال، ولا السوناتا فى الكاتدرائية القوطية. إذ تعتمد الفروق أو الاختلافات فى تنويعات الجميل على الفروق فى التصورات الممتزجة. فالفروق أو الاختلافات بين الفنون تعتمد أساساً على الأنواع المختلفة من المجال الادراكى الذى يستخدمه الفنان كوسيط فى التعبير. ومن الواضح أن الاختلاف الرئيسى بين الشعر والموسيقى يكمن فى واقعة أن الشعر يتألف من ألفاظ مفهومة واضحة فى حين أن الموسيقى تتألف من أصوات غير مفهومة بوضوح. ويختلف التصوير (الرسم) عن الموسيقى فى أن الأول يوجد فى وسط من الألوان المرئية، فى حين أن الموسيقى توجد فى وسط من الأصوات.

غير أن هذه الألوان من القسمة ليست فلسفية على نحو أصيل، لأننا يمكن أن نبيّن المبرر أو المبدأ الذى جعل الوسيط العينى فى فنون معينة على ما هو عليه. فإذا كان الجمال هو امتزاج مضمون عقلى مع مجال ادراكى، فإن الروح البشرى عندئذ سوف تحاول أن تلقح بتصوراتها أى نوع من المجال الادراكى. وسوف تنجح مع بعضها، بينما تفشل مع بعضها الآخر. وفى المجال الذى تنجح فيه سيكون عندنا فنون معينة. والنتيجة تحكمها العرضية والصدفة، أعنى أنه يتصادف وجود أنواع

مختلفة من المدركات مناسبة لاستقبال التصورات البشرية. وليس ثمة مبرر لذلك يمكن أن نعثر عليه في طبيعة الجمال نفسه، كما أنه لا يعنى أن نظرية الجمال تختلف باختلاف الفنون المختلفة.

ونظرية الحدود المزعومة للفنون الخاصة هي أيضاً مشكلة، لكنها لا تندرج في دائرة علم الجمال أو الاستطيقا. ولقد بذلت المحاولات لاستنتاج حدود كل فن من الطبيعة الجوهرية التي يخضع لها هذا الفن. وهكذا زعموا أن فنَّ النحت مقيد بالتعبير عن الملامح الدائمة في الشخصية البشرية، وليس في استطاعته التعبير عن أوجه مؤقتة عابرة من المشاعر؛ لكن التصوير قادر على أن يفعل ذلك. وهكذا نجد أن التمثال يعرض الملامح الدائمة للعقل النبيل، والجديّة الأخلاقية العالية، وقوة الإرادة وما إلى ذلك. لكنه لا يعرض الدموع والابتسامات، ولا الحالات العابرة من المشاعر كالدهشة، والغضب والفرح ... الخ. والتصوير - من ناحية أخرى - يمكن أن يصور أعظم الحالات والانفعالات سريعة الزوال. غير أن التصوير مقيد بحدود لحظة زمانية واحدة، في حين أن الشعر والموسيقى، بما أنها فنون يدخل فيها التابع الزماني، فإنها قادرة على تصوير أفعال أطول.

وليس ثمة شك في أنه يوجد في جميع هذه الأفكار عنصر من الحقيقة، لكن الحقائق المتضمنة فيها تجريبية وتعسفية. فهي لا تستطيع - كما افترضوا - أن تُستتج منطقياً من الطبيعة الأساسية أو التعريف الجوهرى لكل فن، لأن الفنون الخاصة لا يمكن تعريفها تعريفاً علمياً دقيقاً، كما أنها لا تمتلك طبيعة جوهرية فيما عدا الطبيعة الجوهرية للجمال التي هي مشتركة بينها جميعاً. وعندما تتقرر هذه الحدود المزعومة للفنون وتصبح معتقدات جامدة، وتنحط لتصبح قواعد - تشبه القواعد المستمدة من التعريفات المزعومة من تنوعات الجميل - فإنها تكون عرضة لأن

تذروها الرياح مع كل ابداع جديد لفنان خلاق. لقد تجاهل «أبستين» Epstein حدود فن النحت التي تجعله يعرض الملامح الدائمة في الشخصية البشرية، فصورَ دموع الطفل وابتساماته، كما صورَ التعبير الهادئ والمسالم لطفل نائم. وسواء نجحت هذه المحاولات أم لا، فذلك أمر متروك للناقد الفني، لا للفيلسوف ليحسمه. غير أن طبيعة الوسيط الذي يستخدمه الفنان تفرض عليه بغير شك حدوداً أو قيوداً. لكن ماهي، على وجه الدقة، هذه القيود، فذلك سؤال لا يمكن أن نجيب عنه إلا بالتجربة، لا عن طريق أى تعريف، ولا أى نظرية أو مبدأ. ولما كان السؤال تجريبياً على هذا النحو، فهو ليس ما يبحث عنه فيلسوف الاستطيقا وإلا كان متطفاً، إذ لا بد أن نترك هذه المشكلة للفنانين ونقاد الفن.

غير أن القول بأن تصور حدود للفنون، داخل مجال الفلسفة، قد يكون مشروعاً إذا نظرنا إليه فقط على أنه وصف لفنون الماضي. وهو غير مشروع تماماً عندما تصاغ هذه الحدود في «قواعد» وتفرض كقيود على فن الحاضر والمستقبل. أن حدود النحت التي تقول أنه يعرض الملامح الدائمة قد تكون صحيحة لوصف النحت الاغريقي، والنحت في العصر الحديث، لكن الحكم على فن «أبستين» Epstein بأنه ردىء لأنه ينتهك هذه «القاعدة» المزعومة هو حيلة أو ذريعة من عقل متدنى محروم من الشعور الفني الذي تصدر عنه جميع القرارات النقدية الأصيلة، ويحاول أن يستبدل بها مجموعة من قواعد الخبرة. وقل مثل ذلك في الشخص الذي يدين الروايات الدرامية كتوماس هاردى^(١) على أساس أنها تعرض الإنسان على أنه تمسك به قوى عمياء مميتة، بينما ينبغي أن تعرض المأساة لعدالة الكون،

(١) توماس هاردى Thomas Hardy (١٨٤٠ - ١٩٢٨) روائي وشاعر انجليزي. يعتبر من أبرز أدباء العصر الفكتوري كتب رائعته «عودة المواطن» عام ١٨٧٨، هجر الرواية عام ١٨٦٩ لينصرف إلى الشعر ومن أشهر أعماله في هذا الميدان: «قصائد من الماضي والحاضر» عام ١٩٠١ (المترجم).

فتلك محاولة لاستخدام ما قد يكون مشروعاً لوصف التراجيديا فى الماضى بوصفها قيذاً على فن الحاضر والمستقبل. ومن السهل أن نستنتج من نظرية الجمال أن هذه الحدود لفن التراجيديا حدود كاذبة، ذلك لأن المضمون العقلى للعمل الفنى قد يكون أى تصور من التصورات التجريبية غير الادراكية. ومن ثم فإن تصور القوى العمياء المميتة التى تحكم الكون، - ما لم تتم البرهنة بشكل قاطع على أنه تصور غير صحيح، وهو ما لا يمكن أن يحدث أبداً - هو تصور له ما يبرره تماماً كمضمون عقلى للعمل الفنى مثل تصور العدالة فى الكون.

وليس هناك - من وجهة نظر فلسفية - أى أساس للمحاولات التى بُذلت لترتيب الفنون فى نظام من الجدارة. فلا أحد يجادل فى أن الشعر فن أرفع من الخرف، أو أن الموسيقى تنطوى على شكل من الجمال أعلى من فن النسيج أو صناعة رباط الحذاء. هاهنا توجد درجات من الجمال. ومن الممكن للفيلسوف أن يحدد المبدأ العام الذى يمكن على أساسه أن نقول أن موضوعاً أكثر جمالاً من موضع آخر، لكنه حين يحاول أن يقول أن هذا الموضوع الجزئى أو هذه الفئة من الموضوعات أكثر جمالاً من ذاك، فإنه فى هذه المحاولة يغزو منطقة الحكم التجريبى وهى ليست منطقته، فليس ثمة مبدأ فلسفى نستطيع بواسطته أن نحكم ما إذا كان التصوير أعلى من فن الموسيقى أو العكس.

ومن ثم فإن نظريتنا الجمالية (الاستطبيقية) لن تشمل أية نظريات خاصة عن الفنون الخاصة. فالجمال واحد، وليست له سوى نظرية واحدة. ولا يوجد مبرر يجعلنا نعالج على انفصال موضوعات الأدب والموسيقى، والتصوير، والعمارة، والنحت. ونحن لا نفعل ذلك إلا لكى تغطى الأمثلة التى نسوقها عن حقيقة النظرية العامة للجمال ميداناً واسعاً قدر الإمكان. ومن المرغوب فيه أن نعرض فى كل فن من الفنون الرئيسية امتزاج التصورات مع المدركات الذى يتألف منها طابعه

الجمالى . وفى دراستنا للشروط الخاصة لكل فن لن نتعامل إلا مع ما هو ضرورى لتحقيق هذا الغرض، ونحن الآن سائرون لتنفيذ ذلك، لكن القول بوجود طبيعة استيطقية خاصة بالشعر، وأخرى خاصة بالموسيقى، وثالثة بالنحت، على طريقة هيجل والاستاطيقيين الأقدم منه، فليس ذلك غير ضرورى فقط، بل يمكن الاعتراض عليه من الناحية الفلسفية. لأنه يعنى أن لكل فن ماهية خاصة تختلف عن ماهية الجمال كله، فى حين أنه لا يوجد فى الواقع سوى ماهية واحدة للجمال كله، كما أن ذلك تطفل غير مأمون من الفيلسوف للدخول فى منطقة غريبة عنه هى المنطقة التجريبية.



الفصل التاسع

ملاحظات حول

«الفنون الجزئية»

ملاحظات حول الفنون الجزئية

أنا أرفض كل محاولة للمعالجة النسقية للفنون الجزئية. طالما أن النظرية الاستطبيقية التي أقول بها لا مجال فيها لأن تفعل ذلك. ولهذا فسوف أسوق فحسب الملاحظات الآتية حول أهم الفنون وأعتبرها كافية لتوضيح نظريتنا في كل منها.

أنا أعني بالأدب أى نوع من الكتابة يكون هدفه الأساسى هدفاً فنياً. وهكذا نستبعد العلم، والتاريخ، والفلسفة من مجال الأدب. ويمكن بالطبع أن تكون كتب العلم، أو التاريخ، أو الفلسفة، مكتوبة كتابة جيدة، وقد يكون لها سمة معينة من الجمال (أو وجهاً استاطيقياً) فالسلاسة، ووضوح الترتيب، هما خاصيتان منطقيتان أكثر منهما استطقيتان. لكن قد تكون هناك فى أية كتابة براعة فى الأسلوب، وبما أنها نابضة بالحياة فهي تمتلك درجة معينة من الطابع الفنى. ويحدث ذلك عندما ترتدى الأفكار المجردة أردية جاهزة من المجارات الحسية حتى أننا نقرب، للحظة، من منظور تمتزج فيه التصورات بالمدركات. وتتميز الخطابة عن الأدب الأصيل بأنها تستهدف فى العادة غاية خارجية: إما البرهنة على قضية مجردة أو اقناع المستمعين بسلوك معين.

المقالات، والأدب الرفيع، وغير ذلك من الأشكال المختلفة المتنوعة من الكتابة تقف فى منتصف الطريق بين العلم والفن. فالمقال، عادة يأخذ على عاتقه الدفاع عن قضية ما أو حقيقة مجردة. صحيح أنه بمقدار ما يكتب بأسلوب فنى بارع فيه من الامتناع أكثر مما فيه من التهذيب، فإنه يقترب من المثل الأعلى للفن. غير أن هذه

الأنواع من الكتابة الشبيهة بالفن تشارك الفن الأدبي الصحيح فى قدر من الكيفيات الاستطيقية، لكن يمكن دراستها بطريقة أفضل فى ميدان الأدب الخالص.

ويشمل الفن الأدبي الصحيح أشكالاً كثيرة ومنوعة، والتميزات الدقيقة بينها هى تميزات تجريبية، وليست قابلة للتقرير الدقيق. وسوف نختار لدراستنا، أشكالاً توصف فى العادة بأنها أكثر الأشكال أهمية وهى: الدراما، والرواية، والشعر القصصى، وشعر الملاحم والبطولات، والقصيدة الغنائية.

وتشكل الدراما، والرواية، وشعر الملاحم مجموعة. وتكمن خاصيتها المشتركة فى واقعة أن كلاً منها تروى قصة، وتتألف هذه القصة من سلسلة من الأحداث والأفعال يقوم فيها الرجال والنساء، وربما موجودات حية غير بشرية، بدورما. وبالغا ما بلغت ضخامة الاختلافات بين هذه الأشكال الفنية المتعددة، فإن هذه الاختلافات تجريبية فحسب، وليس لها أهمية من وجهة نظر فلسفة الفن. وهكذا فإن القصة تُروى فى الرواية، بينما تمثل فى الدراما. وهذا الاختلاف بالغ الأهمية من وجهة نظر علمية، أما من وجهة النظر التى لا تعنيها سوى ماهية التجربة الجمالية الاستطيقية، فحسب، فهو مجرد اختلاف سطحى آلى. ولهذه الملاحم أيضاً أو يفترض أن لها، طبائع خاصة بها أى خصائص ذاتية. فالقصة التى تروىها تقع فى مساحة هائلة معينة، ولها فحوى قومى أو ربما كونى. وربما كانت أحداثاً عارضة ترتبط ارتباطاً فضفاضاً إذا ما قورنت بالدراما من حيث وحدة الشكل المتمركزة فيها، وهذه الاختلافات أيضاً، بالغاً ما بلغت أهميتها بالنسبة للفنان أو الناقد الفنى، لا تؤثر فى الجوهر الأساسى للحقيقة الاستطيقية، وسوف يكون لدينا الفرصة فيما بعد، فى هذا الفصل، لنقول شيئاً عن الاختلاف بين الشعر والشعر.

لابد لنا أولاً وقبل كل شيء أن ندرس جانب المجال الادراكى، على نحو ما يظهر فى جميع هذه الأشكال من الفن الأدبى الذى تروى فيه أو تمثل قصة أو سلسلة من الأحداث. وهاهنا لابد أن نستعيد التفرقة التى سقناها فى فصل سابق بين المجال الادراكى الداخلى والمجال الادراكى الخارجى. وسوف نرى أن هذه التفرقة هى على جانب عظيم من الأهمية بالنسبة لفلسفة الفن فهى تزدونا بمفتاح لحل المشكلات التى لم يتم حلها حتى الآن، بما فى ذلك مشكلة العلاقة بين الانفعال والجميل.

المجال الادراكى قد يكون داخلياً أو خارجياً. فأى مجال للوعى يكون مجالاً ادراكياً عندما تكون موضوعاته كيانات فردية عينية، وليست تجريدات، والكيانات الفردية العينية: إما أن تكون مادية خارجية أو تكون نفسية داخلية، فهناك سلسلة من الأحداث فى العالم الخارجى أصبح على وعى بها من خلال حواسى الطبيعية، وذلك هو المجال الادراكى الخارجى. وهناك سلسلة أخرى من الأفكار، والانفعالات، والارادات، تحدث داخل ذهنى، وأنا أصبح على وعى بها عن طريق الاستبطان أو التأمل الذاتى وذلك هو المجال الادراكى الداخلى.

وهناك اعتباران بخصوص المجالات الادراكية الداخلية على جانب عظيم من الأهمية للاستطبيقا: الاعتبار الأول: - أى عنصر نفسى سواء أكان انفعالاً أو تصوراً، أو فكرة أو شعوراً أو ارادة هو، بما أنه موجود فى مجرى الوعى الجزئى، كيان فردى عينى، ومن ثم فإن التصور المجرد، رغم أنه فكرة كلية أى تجريد، فإنه مع ذلك من وجهة نظر سيكولوجية، بوصفه هذه الفكرة الجزئية الموجودة فى ذهنى أو ذهنك، فى هذه اللحظة المعينة من الزمان - هو كيان نفسى عينى، فالتصورات عندما تُرى من زاوية الاستبطان (التأمل الذاتى) بوصفها عناصر فردية، فى تدفق

وعى شخص جزئى، هى من ثم مدركات وهى قادرة على تكوين جزء من المجال الادراكى الداخلى، فلا شك أن التطور كلى، لكن فكرة «زيد أو عمر» من التطور هى جانب جزئى من وعيه يستطيع ادراكه عن طريق الاستبطان، فهى مدرك داخلى.

الاعتبار الثانى: - فى استطاعتنا أن نصبح على وعى بالمجال الادراكى الداخلى، لا عن طريق الاستبطان المباشر فحسب، بل أيضاً عن طريق الاستدلال، فلا بد أن نلاحظ بعناية أن المجال الادراكى لا يكف عن أن يكون مجالاً ادراكياً بسبب أنه لا يرى على نحو مباشر وإنما يستدل عليه فحسب، فالطابع الماهوى لعناصر المجال الادراكى هو فرديتها العينية وليس وعينا المباشر بها، فمثلاً مكتشفو كوكب «نبتون Neptune» أصبحوا على وعى من وجوده لا عندما رأوه، بل باستنتاج وجوده من الانحرافات التى لاحظوها فى الأجرام السماوية الأخرى. ومن هنا فقد حولوا مناظيرهم نحو البقعة التى قادتهم إليها استدلالاتهم أن يتوقعوا وجوده فيها، فوجدوه بالفعل. ولقد انقضى وقت كانوا فيه يشعرون بوجوده، لكنهم مع ذلك لم يروه، وخلال تلك الفترة كان شعورهم بوجود الكوكب نبتون هو الوعى بما أود أن أسميه استدلال المجال الادراكى. فلا شك أن الموضوع لم يدرك بالفعل بعد، وإنما هو مجرد استدلال، ومع ذلك فقد كان فى خصائصه الأساسية، مدركاً وليس تصوراً، لأنه لا يزال، رغم أنه لم يُر بعد، كيانه فردياً عينياً قابلاً لأن يُدرك، وليس تصوراً كلياً مجرداً، وبهذه الطريقة فإننا جميعاً قد اعتدنا الوعى بالمجالات الادراكية التى لم نرها؛ بالفعل بعد، فأنا على وعى بوجود جبال عاتمة من الجليد فى شمال المحيط الأطلنطى، وبوجود الأقزام فى وسط أفريقيا، مع أننى فى الواقع لم أر أياً منهما. ولكنى أستتج وجود هذه الموضوعات من واقعة أن أناساً، آخرين،

أثق في صدقهم، يقولون أنهم شاهدوا جبال الجليد أو شاهدوا الأقدام وهما معاً مدركات وليس تصورات. وهى بالنسبة لى عناصر فى منجال ادراكى مستتج؛ فالمدرك، من وجهة نظرنا، يعنى أى شىء موجود، ويكون بطبيعته الخاصة، قابلاً لأن يُدرك سواء أدركته بالفعل أم لا. والواقع أن ذلك يعنى: أى كيان فردى عيى - أى شىء ليس كلياً. وقد يُظن أن هناك تحريفاً للألفاظ، حين نسمى ما لم يدرك بعد بأنه مدرك. لكن ذلك لا أهمية له إذا كانت مصطلحاتنا محددة تحديداً سليماً، والمعنى الذى نقصده مفهوم بوضوح.

والآن فإنه من الصواب أن نقول أننا جميعاً وحدنا الذين نستطيع أن ندرك ادراكاً مباشراً الحالات التى تمر بوعينا، ونحن ندرك الحالات التى يمر بها وعى الآخرين عن طريق الاستدلال. فاستطيع أن أدرك ادراكاً مباشراً عن طريق الاستبطان أننى جائع. لكنى لا أستطيع أن أدرك جوع أى شخص آخر. وإنما فى استطاعتى فقط أن أستتج ذلك مما أراه فى جسده من حركات وتغيرات، أنا لا أستطيع أن أرى ذهنه، أو أن أنظر إليه، كما أنظر إلى ذهنى. لكن فى استطاعتى أن أرى وجهه، وأن أرى ما طراً عليه من احمرار، وأن أرى فمه يرتعش، وأن أسمع ألفاظاً قاسية تخرج من فمه، وأن أراه يبذل جهداً، أو يعانى. وأنا أعرف أن هذه الحركات البدنية كثيراً ما يسببها بداخلى الشعور بالجوع، فاستتج أن من المحتمل أن تكون هذه الظواهر البدنية الخارجية التى أدركها قد سببها شعور داخلى بالجوع لا أستطيع أن أدركه. وأستتج من ذلك أنه جائع، وبصفة عامة فنحن لا نستطيع أن ندرك ادراكاً مباشراً إلا مشاعرنا، وأفكارنا، وتصوراتنا، واراقتنا. بينما نصبح على وعى بمشاعر الآخرين، وأفكارهم، وتصوراتهم، واراقتهم عن طريق الاستدلال أو الاستتاج. وهذه النتيجة رغم أنها مقبولة عموماً، فقد كانت موضع نزاع وجدال. لكن يبدو لى أن الحجج المستخدمة

لدحضها هي حجج كاذبة وزائفة، وليس في نيتي مناقشتها هنا^(١) أن الحالات التي تمر بوعي الآخرين هي بالنسبة لكل منا، مجال ادراكي مستنتج، ولقد بينا فيما سبق أنها حالات مستنتجة. أما أنها مجال ادراكي، فمن الواضح أن ذلك صحيح بالمعنى الذي نستخدم فيه هذه الكلمات طالما أنها كيانات نفسية فردية.

وعندما نستنتج مجالاً ادراكياً ممكناً، فربما واصلنا السير لتخيل المدرجات، وهكذا ندرك بالفعل صورها. وهكذا يكون في استطاعتي أن أتخيل الأقزام، وجبال الجليد، وأنا على وعي أن هذه الصور في ذهني عن طريق الإدراك المباشر، رغم أنني لم أدرك قط ادراكاً مباشراً جبال الثلج ولا الأقزام بالفعل. وبنفس الطريقة عندما تمثل دراما أمامي على المسرح، فإنني أستنتج من حركات وكلمات الأشخاص أنه دائماً تحركهم أفكار وانفعالات ومشاعر. وأنا لا أستنتج ذلك فحسب بل إنني أتخيل، في شيء من التعاطف والمشاركة الوجدانية - نفس الأفعال والانفعالات والمشاعر بداخلي. وبهذه الطريقة يظهر وعي مباشر معين بها.

وفي استطاعتنا الآن أن نستخدم هذه النتائج في حل المشكلات الاستطائية المرتبطة بالأدب، في رأيي أن هناك خطأ مبدئياً ارتكبه هيغل وكثيرون غيره من فلاسفة الاستطائيقا، وهو خطأ يكمن في فشلهم في التعرف على المجالات الإدراكية الداخلية كجزء من الجانب العيني من العمل الفني. لقد ذهب هيغل إلى أن كل عمل فني يتألف من معنى روحي وتجسيد حسي وكان ينبني عليه أن يقول تجسيد عيني. كما وجد أن الجميل هو امتزاج الكلي والجزئي ويتفق ذلك مع

(١) ذلك لأن الموضوع ليس حيويًا لمناقشتنا، حتى لو كانت لدينا خبرة مباشرة بأذهان الآخرين، فإن مثل تلك الخبرة سوف تفسرها نظرتنا على أنها مجال ادراكي داخلي، رغم أنها ليست مستنتجة وبالنسبة لتقرير حالة الخبرة المباشرة انظر كتاب صمويل الكسندر «المكان، والزمان، والألوهية» المجلد الثاني ص ٣١ وما بعدها (المؤلف).

التعريف الذى سقناه، لأن التصورات الممتزجة فى تعريفنا هى جانب الكلى فى حين أن الجانب الادراكى هو جانب الجزئى. لكن هيجل نظر - خطأ - إلى الجزئى لأغراض استيطيقية، على أنه يشمل فحسب ما هو حسى، وفزيقى، ومادى. فى حين أن الجزئى يشمل فى الواقع أيضاً مضمون الوعى الفردى كله. ومن هنا فقد وقع هيجل فى ارتباك تام فيما يتعلق بالمعالجة السليمة بواسطة الاستيطيقا للأفكار، والانفعالات، والأهواء، والارادات التى تعرضها شخصيات الدراما، والرواية، وشخصيات الأبطال. وطالما أنه لا يمكن أن يشملها جانب التجسيد الحسى، فلا بد أن تندرج فى نظر هيجل تحت عنوان المضمون الروحى. والنتيجة هى أن أى نوع من العناصر السيكلوجية سوف يُعدّ - عند هيجل - مضموناً روحياً. وطالما أن الانفعالات والارادات، وما إلى ذلك لا تمتلك كلية من أى نوع. فإن هذه النتيجة هى فى الواقع تناقض صارخ لنظرية هيجل الجوهرية التى تقول أن مضمون العمل الفنى هو باستمرار كلى ومن ثم هو المطلق. وكان على هيجل أن يتخلص من هذا التناقض بالتلاعب بكلمات كلى وروحى، ويحاول بدلاً من ذلك أن يبين أن أى مضمون ممكن للذهن هو بطريقة ما كلى.

ولابد أن تُظهر النظرة الصحيحة للدراما، والرواية، والشعر القصصى، وشعر الملاحم، أن المجال الادراكى مركب من مدركات وهو يتألف من :

- (١) الصور الحسية لسلسلة من الأفعال والأشياء والأشخاص الخارجية.
 - (٢) الحالات الداخلية سواء أكانت انفعالية أو ارادية أو تصويرية للشخصيات.
 - (٣) الأصوات أو الكلمات الفزيقية التى يُعبرُ بواسطتها عن كل شىء.
- فأحد الموضوعات الرئيسية فى مسرحية «عطيل» لشكسبير هى غيرة «ياجو».. Iago ونحن لا يعنينا الآن ما هى الغيرة بصفة عامة، ولا تصور الغيرة، بل الغيرة

الجزئية عند هذا الشخص المعين المسمى «ياجو» Iago في هذه المناسبة الجزئية أو تلك. وهذه الغيرة كيان عيني، فردي، نفسى. ومن ثم فهى بالنسبة لنا جزء من المجال الادراكى المستتج. وينطبق هذا المبدأ نفسه على الأفكار التصورية لشخصيات القصة. فعندما يتحدث «ماكبث» عن الحياة ويصفها بأنها «رواية يرويها معتوه، مليئة بالأصوات والجنون، وفى النهاية لا تعنى شيئاً...»، أو عندما فلسف «هاملت» الانتحار والحياة بصفة عامة، فإننا نضع أمامنا التصورات العقلية لهاتين الشخصيتين. غير أن هذه التصورات تُعرض علينا بوصفها أفكار «هاملت» أو «ماكبث» - أعنى بوصفها عناصر فردية عينية موجودة داخل أذهان جزئية. وهى بما هى كذلك، بالنسبة لنا، أجزاء من المجال الادراكى. وهى بما هى كذلك موضوعات فردية تنكشف أمام ادراكنا مثلما ينكشف تصوير (رسم) منزل أو شجرة. ومن هنا فإن ملاحظة «كروتشه» القائلة بأن: «القواعد الفلسفية التى توضع على لسان شخصيات التراجيديا أو الكوميديا تؤدي وظيفتها، لا على شكل تصورات، بل على هيئة خصائص وسمات لهذه الشخصيات..» - هذه الملاحظة صحيحة تماماً، وهى تفيد فيما نقول. لكنها لا تبرهن كما تخيل كروتشه - على أنها أصبحت «حدوساً» بالمعنى الغريب الذى يستخدم فيه هذه الكلمة. وإنما هى ببساطة مدركات.

وتقدم لنا غيرة «ياجو» مثلاً جيداً لعبث وعقم محاولة وضع جميع انفعالات شخصيات المسرحية فى جانب المعنى الروحى، فالغيرة التى يصورها المؤلف ليست على الاطلاق غيرة كلية. انها الغيرة الجزئية عند شخصية «ياجو». ومن الصواب بدون شك أن نقول أن الغيرة هى انفعال بشرى كلى، لكن ذلك ليس كلية التصور. كما أننا لا نستطيع أن نهبط بغيرة «ياجو» إلى مستوى الشعور الذى ينشأ من أحد المؤسسات العقلية مثل مؤسسة الزواج الذى يؤدي تطور «الفكرة» إلى

ظهوره^(١). وبذلك تصبح كلية ضمناً ومؤسسة على العقل وفي ذلك تبرير لها. ليس من الضروري أن نضرب أمثلة من مسرحيات أخرى، أو شعر ملحمي أو قصصي، فحيثما اعتمدت الشخصية الأساسية في العمل الفني على كشف سلسلة من الأفعال البشرية، فسوف تكون هناك الأفكار، والمشاعر، وجميع الحالات الشعورية الأخرى للشخصية التي يتم تصويرها من جانب من المجال الإدراكي، فأين يوجد إذن المضمون العقلي؟

يعتمد المضمون العقلي على مجموعة ردود الأفعال العقلية للفنان على العالم الذي يعرضه في عمله الفني. فالفنان سواء أكان كاتباً مسرحياً، أو مصوراً، أو نحّاتاً، أو موسيقياً - له موقفه الجزئي الخاص تجاه العالم: والحياة، والأشياء، والناس. وهذا الموقف، ورد الفعل العقلي، لا يوجد، عادة، في ذهن الفنان في شكل مجرد من التصورات الحرة. بل يوجد على نحو عيني، ممزوج بالفعل مع المدركات، وربما أطلقنا عليه لهذا السبب اسم: رؤيته الخاصة للحياة. لكن ذلك، من حيث الأساس، نتاج للعقل، المؤسس على التصورات، والمؤلف من التصورات. ولكل أمة وجهة نظر خاصة تجاه الحياة، ونحن نتحدث عن عقلية اليونان أو الألمان أو الانجليز. وتظهر هذه العقلية في العمل الفني، الذي يتسم بسمات كل أمة. ولكل واحد منا أيضاً، كأفراد، سواء أكان فناناً أم لا، رد فعله العقلي الخاص على الأشياء، وتصوره الخاص عن العالم والحياة.

ومن الصعب الإمساك بهذه المواقف أو الاتجاهات العامة وعزلها، وتعريفها، فهي روائية. وهي على ما هي عليه تعبر عن سمات كل شخصية. وأحياناً، على

(١) المقصود هنا «الفكرة Idea» عند هيجل، وكذلك وضع الانفعالات في جانب «المعنى الروحي» الذي تحدث عنه المؤلف في الفقرة نفسها فهو هنا يعرض لأفكار هيجلية بالنقد (المترجم).

الرغم من أننا لا نستطيع أن نصوغ في كلمات موقف شخص ما من الحياة. فإننا ننتهز فرصة ينطق فيها بملاحظة لتكون سمة لشخصية هذا الرجل. فنقول: «لا أحد سوى عمرو، يمكن أن يقول ذلك، ما أروع عمرو!». وعلى نحو عام وتقريبى نلخص وجهة نظر الرجل من العالم بكلمات مثل: أنه متفائل، أو متشائم، أو مولع بالمتعة، أو أنه مستسلم، أو مرح، أو كئيب، أو ساخر، مبتهج، متسامح... وما إلى ذلك.

ويجسد الفنان رؤاه عن الحياة والأشياء، والناس - التي كثيراً ما لا يكون هو نفسه على وعى بها - في فنه. وذلك هو المضمون العقلي لفنه، أنه لا يوجد في ذهنه، ومن باب أولى لا يوجد في فنه كشيء مجرد.

وهذا المضمون يمتزج امتزاجاً تاماً بالمجال الإدراكي، بل يوجد كقصة أو سلسلة من الأفعال البشرية أو كروية. أما ردود الأفعال العقلية التفصيلية للفنان فمن المستحيل، من الناحية العملية، استخلاصها من عمله الفني. فهي متشابكة ومعقدة ورواغة، لدرجة أن التحليل يفشل في الإمساك بها فهي يمكن فقط الشعور بها في العمل الفني. لكننا يمكن أن نتعرف على الطابع العام للموقف العقلي عند الفنان، فروايات «توماس هاردى» تعرض وجهة نظر مأساوية شهيرة عن الحياة. و«أنا تول فرانس»^(١) يرى جمع الأشياء بلون من ألوان التسامح الكلى. والعالم عند جورج ميريدث^(٢) هو مدرسة، يتدرب فيها السيدات والسادة من الطبقة العليا. أما شللى فنظرته إلى الحياة مثالية، مليئة بالحماس الجاد والمسامح

(١) أنا تول فرانس Anatole France (١٨٤٤ - ١٩٢٤) روائي فرنسي غلب على أدبه التهكم اللاذع، وتميز أسلوبه بالنصاعة والوضوح (المترجم).

(٢) جورج ميريدث G.Meredith (١٨٢٨ - ١٩٠٩) روائي وشاعر إنجليزي تتميز آثاره ببراعة الحوار، والفاذ إلى أعماق النفس الإنسانية (المترجم).

الأخلاقية. أما شكسبير فقد اعتصر كل الحكمة في جميع العصور. وربما اعترض معترض قائل أن هذه المواقف العامة من الحياة مثل التفاؤل والنشأوم، والنظرة الكلية، أو المرحاة أو العابثة، ليست تصورات عقلية على الإطلاق، وإنما هي بالأحرى مواقف انفعالية الطابع. فالحزن، والمرح، والاستسلام، والاكتئاب وما شابه ذلك هي مشاعر لا معارف. غير أن الحقيقة الوحيدة في ذلك هي أن الفنانين - ونحن جميعاً فنانون إلى حد ما - لا يعزلون تصوراتهم أو يحررونها في تجريد خالص من جميع العناصر الذهنية الأخرى، وإنما هي توجد مطمورة أو مدفونة في المضمون الممتزج العام للشعور. فهي ترتبط وتتداعى مع المشاعر والانفعالات، وليس في استطاعتنا فك الخيوط المتنوعة في الحياة الواعية. غير أن قليلاً من التدبر سوف يبين لنا أن هذه المواقف العامة وردود الأفعال للحياة التي نسميها بالمتفائلة والمتشابهة، أو المستسلمة أو الكلية وما شابه ذلك هي في جوهرها تصورية. فالانفعال الأصيل قصير الأمد، ويحدث مصادفة عن طريق مثير من الموضوعات الجزئية: فالخوف والجوع، والغيرة هي انفعالات أصيلة وهي تملك هذا الطابع، فأنا أرتعد، مثلاً، إذا ما صوبت متسول مسدساً إلى رأسى. وهذا الرعب يستمر فقط طالما استمر هذا الموقف الجزئى الذى أثاره. ولا تتضمن انفعالات جديدة من هذا القبيل أى موقف عام تجاه الحياة، فالحيوانات تشعر بالخوف، والجوع والغيرة بحدة كما يشعر الإنسان لكن الموقف تجاه الحياة - رغم أنه قد يحتوى على سمة انفعالية - فإنه ليس فى ذاته انفعالاً. وإنما هو يعتمد دائماً على أساس عقلى، وهو لا يكون ممكناً إلا مع موجودات عاقلة؛ فالحيوانات تشعر بالانفعالات، لكن لا يوجد حيوان متشائم أو متفائل، فإذا ما كان الحيوان مروعاً تماماً، فإنه ربما كف عن المقاومة، لكنه لا يكون قادراً على اتخاذ موقف ذهنى للاستسلام. وقد يقوم الحيوان بالقفز واللعب أثناء امتلائه بالصحة والعافية، لكنه

غير قادر على المرح والابتهاج فهو لا يضحك، فالكلب يغضب إذا ما أخذت منه عظمة، لكنه لا يعرف الحزن والاكتئاب أو الكليية Cynicism^(١).

وأساس جميع هذه المواقف تجاه الحياة هو النظرة العامة للحياة - أعني مركباً للتصورات العقلية من نوع ما. ويكون الإنسان متفائلاً إذا ما اتخذ نظرة تجاه الأشياء تنطوي على الأمل، لأنه يؤمن ايماناً عقلياً - ربما من غير وعى ودون أن يعبر عنه - بأن الأشياء سوف تتحول في النهاية إلى الأفضل. أو يكون مكتئباً سوداوياً لأنه يؤمن بأن الحياة تحتوى من العذاب والآلام أكثر مما تتضمن من السعادة. أو أنه يستسلم لأنه يعتقد أن مقاومة الآلام تجعل الألم أسوأ. أو أنه ساخر (كلبي) لأن خبرته قد أظهرت له كمية البواعث الشريرة المنتشرة حتى في الأعمال التي تبدو في ظاهرها حسنة. ونحن نجد لدينا في جذور أمثال هذه المواقف، معتقدات، وآراء، واقتناعات، ووجهات نظر - أعني تصورات عقلية. والقول بأن هذه المواقف العامة من الحياة يمكن أن تكون أحياناً مؤقتة، أو حتى وراثية، أو قد تسببها، إلى حد ما، الظروف الفيزيكية للصحة، والواقعة الأبعد التي تقول أنها لا تظهر في ذهن الإنسان كمعتقدات متحققة، كتجريدات، بل بالأحرى على أنها مشاعر - ذلك كله لا يؤثر في حقيقة النتيجة التي انتهينا إليها. فنحن لسنا معنيين هنا بأصلها، ولا بشكلها الذهني، بل بطبيعتها الداخلية. ومن الواضح أنها تصورية من حيث طبيعتها الأساسية.

(١) مدرسة في الفلسفة اليونانية كان زعيمها «أنستانس» يجتمع بتلاميذه في مكان اسمه «الكلب السريع» ومنه استمدوا الاسم. أو لأنهم كانوا يعيشون كما يعيش الكلب محتقرين ملذات الحياة، أو لأنهم كانوا ينبحون على الرذيلة كما ينبح الكلب الحارس عند الخطر. وهم في ميدان الأخلاق يحتقرون العرف والعادات والأخلاق الشائعة، ويشترطون لمن يريد الانضمام إلى جماعتهم أن يتنازل عن مكانته الاجتماعية، وقد تطلق كلمة «كلبي» على الساخر مكر المبادئ المقررة (المترجم).

أن التعبير عن الانفعالات الخالصة بما هي كذلك لا يصنع فناً؛ إذ لو صحَّ ذلك، لكان تيار الانفعالات عند الحيوان الذي يتعقبه عدو، أو التعبير الطبيعي عن جوع الإنسان، أو كراهيته، أو غيرته، يمكن أن يكون فناً. ومن الواضح أن هذه الجوانب الطبيعية الحيوانية أو التعبيرات البشرية للانفعال ليست فناً، فأن أولئك الذين يصرون على الإيمان بأن مضمون الفن هو الانفعال، أحياناً يرون مبدأ الاختلاف في الذاكرة. فهم يعتقدون أن التعبير المباشر عن الانفعال الفعلي ليس فناً. وإنما الفن هو التعبير عن انفعال نتذكره، غير أن من المستحيل أن نرى كيف تصنع الذاكرة هذا الاختلاف. أن التعبير عن انفعال نتذكره، والتعبير عن انفعال حاضر لن يختلفا إلا في أن الأول سوف يتحول ليصبح أي شيء شاحب وبارد ولا لون له، وإلى محاكاة باهته للانفعال الأخير. ومن المؤكد أن ذلك لن يصنع الاختلاف بين التعبير الطبيعي والفن. والحق أن أولئك الذي يشددون على الطابع الانفعالي للفن يفشلون في التمييز بين الانفعال وما قد يطلقون عليه - بسبب عدم عثورهم على مصطلح أفضل - اسم: المشاعر. ولا تمتلك الانفعالات أي عنصر عقلي أو معرفي، وهي موجودة عند الحيوان بقدر ما هي موجودة عند الإنسان تماماً. في حين أن المشاعر من حيث ماهيتها: عقلية ومعرفية. فهي تصورات لم تتحقق؛ وهي لم تتحقق بسبب أنها لم ترتفع إلى مستوى التجريدات الحرة. ولا تزال مطمورة في رحم الوعي. ونحن نتحدث عن شعورنا بأن شيئاً ما شر، وأن كارثة ما على وشك الحدوث. وأن الأمور سوف تتحسن. وأن أصدقاءنا لن يتخلوا عنا. وأن أسعار السوق سوف تهبط. كما أننا كذلك نشعر في الموسيقى الدينية بالحضرة الالهية، أو نشعر في الشعر الغنائي بالمرح أو الحزن أو اكتئاب المزاج عند الشاعر أو نشعر في المسرحية أو الرواية، بدلاً من أن نفكر، بموقف

الفنان من الحياة. وأمثال هذه المشاعر ليست انفعالات: وإنما هي معارف تصورية. ونحن لا نفكر فيها كتصورات، لأننا لسنا في مجال العلم بل الفن، فالتصورات متمزجة بالمجال الإدراكي، الذي يمكن أن يعتمد على الانفعالات أو الأفعال أو الصور الحسية. والنتيجة هي أننا نشعر بها بدلاً من أن نفكر فيها. والخلط بين المشاعر من هذا النوع وبين الانفعالات هو خطأ جسيم.

لا ينبغي أن نفترض - مما سبق أن قلناه - أن المضمون العقلي الوحيد للمسرحية أو الرواية العظيمة هو تصور واحد مفرد عندما يتحقق كموقف تجاه الحياة، فإنه يمكن أن تلخصه كلمة واحدة مثل «الكلية» أو «التشاؤم». أن المضمون العقلي لأي عمل فني متميز، يعتمد على مركب من تصورات لا حصر لها، تبلغ من التعقيد والتنقيح درجة تجعلها تحرر نفسها من المجال الإدراكي، غير أن تخليصها وعزلها، هو مهمة مستحيلة من الناحية العملية. وكما أن الفعل يفض نفسه، فإنه تنشأ في كل لحظة ردود أفعال عقلية جديدة. ولا يتضمن ذلك فحسب تصورات عامة واسعة للحياة بل أن للفنان أيضاً آراءه، «ومشاعره» تجاه كل شخصية أو كل شيء يصوره. فهو يستجيب بطريقة عقلية لأصغر حادثة، وقد تقدم أية صفة أو لمحة في الأسلوب تعبيراً عن النظرة العقلية للمؤلف. ان وصف ملابس المرء أو حتى حاجبيه، أو انعطافة ساخرة أو متعاطفة في ملاحظة تافهة أو فعل لإحدى الشخصيات، واهتمام أحد المؤلفين بتفاصيل قد لا يهتم بها مؤلف آخر - جميع هذه الأشياء سوف تجسدها تصورات الفنان عن الناس والأشياء. وجميع هذه التصورات متضمنة في المضمون العقلي لفنه، فإذا ما قلنا أن المضمون العقلي لروايات "توماس هاردى" هو النظرة المأساوية للحياة، فأن ذلك قد يصدق بمقدار ما ينطبق على روايات، ولكنه وصف هزيل لثروة الفكر التي يجسدها هذا الكاتب في كتبه.

وقد يعترض معترض قائلًا أنه في كثير من الروايات العظيمة والمسرحيات العظيمة، تعتمد ماهية فن المؤلف على أن ينأى المؤلف نفسه بآرائه بعيداً عن العمل الفني. فهو لا يكشف عن موقفه تجاه الأحداث والشخصيات، كما أنه لا يقف إلى جانب شخصية دون أخرى ولا يُبدى أى تعاطف، ولا يقدم تعليقات. أنه ببساطة يعرض الشخصيات وأفعالها بموضوعية، حتى تبدو أحداث المسرحية وكأنها تحدث بذاتها كما هي الحال في الحياة الواقعية. ولقد استخدم كثير من الفنانين مثل هذا المنهج الموضوعي. وباستطاعتنا أن نسوق «فلوبير»^(١) فأى إنسان قرأ روايته «مدام فاليري» يستطيع أن يرى أن المنهج المستخدم هو ببساطة تقرير ما يحدث. فهو يروى وقائع محض بصراحة وبلا تعليق.

وهذا كله - رغم صحته التامة - ليس له أدنى تأثير على المشكلة التي تناقشها، فنحن لا ندرس مناهج الفنان، بل ماهية فنه. وما يسمى بالمنهج الموضوعي، ليس سوى طريقة أكثر مهارة وأقل سذاجة، لا جبار ردود المؤلف العقلية أن تكون في بيتها.

أن جزءاً من صنعة المؤلف أن ينتج وهما لدى المشاهد أن ما يراه يحدث أمام عينيه في المسرحية أو الرواية هو الحياة نفسها، وليس خيلاً محضاً أنتجه ذهن المؤلف. ومن هنا نراه يبعد نفسه أو يبقى بعيداً عن هذا العمل، كما يحرص على تجنب التعليقات، ولا ينحاز إلى هذا الجانب أو ذاك، كما أنه لا يُبدى تعاطفاً مع أى شخصية، ويطلب منا أن نتناسى أن هذه مجرد قصة يرويها هو راوية القصة، كما يريد منا أن نشعر أننا نشاهد التمثيل الفعلي للأحداث الموضوعية. في الحياة

(١) جوسناف فلوبير (١٨٢١ - ١٨٨٠) روائي فرنسي يعتبر في رأى كثير من النقاد رائد الواقعية في الأدب الحديث. صور في روايته «مدام بوفاري» الحياة البرجوازية الفرنسية تصويراً لم يقبله كثير من أهل عصره. فحوكم بنهمة الفحش والاباحية. (المترجم).

الواقعية: فالله هو القوة، والوجود، الذى يسيطر على أحداث العالم - إذا كان هناك مثل هذا الوجود - وهو لا يكشف عن نفسه، ولا يعلّق على دراما العالم، ولا يتعاطف معها، بل تقع الأحداث، بطريقة يصعب تغييرها، كما لو كانت تحدث من تلقاء ذاتها، ولا أحد يعرف ما الذى يفكر فيه مؤلف الكون أو صانع العالم، وهذا الانطباع نفسه هو أحد تصورات الحياة. والفن من ذلك النوع هو الذى نعتبره محققاً لمثل هذا التصور.

ولو تخيل إنسان أن ردود أفعال المؤلف الفعلية - فى رواية من هذا القبيل لا تتجسد فى الواقع فإنه يخطئ خطأ جسيماً. فإذا كانت الرواية ليست فى الحقيقة أكثر من تقرير مجرد للوقائع، خالية من أى مضمون عقلى، فسوف تكون فى الحقيقة «رواية» يرويها معتوه مليئة بالأصوات والجنون لكنها فى النهاية لا تعنى شيئاً. أنه بسبب فشل تصورات «ماكبت» عن الحياة، لأنه لم يعد يدرك ما الذى يفكر فيه - أعنى ما هى التصورات التى يستخدمها - والكوارث المزعجة التى تحيط به - بسبب ذلك كله فقد وجد الحياة رواية يرويها معتوه. فكل منا تصوراتنا الخاصة عن الحياة، وطالما أنها ما زالت حسنة، أو تبدو لنا أنها حسنة، فأن العالم على نحو ما يعرض سيظل فى مظهره المعتاد عالماً منظماً. فإذا لم يعد فى قدرتنا أن نصوغ العالم فى تصورات، فإنه يصبح عماءً أو فوضى مجنونة. وتلك هى الحال نفسها فى المسرحية أو الرواية. فقد يوحى مظهرها بأنها لا تنطوى على تصورات. لكنها لا تصبح سلسلة عقلية منظمة من الأحداث ذات المغزى إلا عن طريق التصورات التى نطبقها على هذه الأحداث، وهذه التصورات يوحى بها المؤلف بمهارة، فهى عمله ومضمونه العقلى الذى يوصله لنا دون أن نعرف كيف. والفرق بين «فلوبير» ومؤلف آخر مثل «ديكنز» الذى عانى على الدوام ليقول لنا كيف كان

يرى شخصياته وأحداثه، وعن أى جانب يدافع، ومع مَنْ يتعاطف - الفرق بينهما ليس إلا فرقاً فى المنهج أو الطريقة. ولقد أشار «ديكنز» عن عمد إلى بعض تصورات الفجة، إلى حد ما، عن الحياة. بل لقد واصل «ديكنز» ذكر هذه التصورات الساذجة كما لو كان يعتقد أن القارئ لا ذكاء له. ويبدو «فلوبير» بفضه الأشد براعة، وهو يقرر - ببساطة - وقائع عارية. وهى وقائع متقنة بدقة ومرتبة لدرجة أنها توحي بأنها تصورات الناس والحياة هى فى الحقيقة تصورات المؤلف. أن تصورات «فلوبير» عن عالم النساء والرجال تظهر بشكل واضح على الرغم من أنها تبدو مخفية.

لم نقل شيئاً من الفرق بين المسرحية والرواية، وبين المسرحية والملحمة، وبين الشعر الملحمى والشعر القصصى، وسبب ذلك، فى رأينا - أن هذه الاختلافات أو الفروق هى أشبه بالاختلافات والفروق بين الجليل والعظيم، وبين المليح والجميل ... الخ ليست قابلة للمناقشات الفلسفية. فالمسرحية أو الرواية، والشعر الملحمى أو البطولى والشعر القصصى تتفق جميعاً فى أنها أشكال من الفن يمتزج فيها المضمون العقلى بالمجال الإدراكى الذى يؤلف الأحداث، والأعمال، والشخصيات فى عالم البشر. لقد أوضحنا تطبيقها على نظرية الجمال، وما أن يتم ذلك حتى ينتهى اهتمامنا بها. فليس ثمة نظرية استيطيقية ممكنة خاصة بالمسرحية أو الرواية، كما لا يمكن تقديم تعريفات دقيقة لهما. وقد يكون من الصواب أيضاً أن نقول أن المسرحية، تقريباً دائماً، ترى صراعاً من نوع ما؛ وقد يكون من الصواب أن نقول أن الملحمة البطولية والرواية قد يرتبطان ارتباطاً فضفاضاً، وارتباطاً مؤقتاً أكثر مما تفعل المسرحية، وقد يكون من الصواب أن تقول أن الملاحم البطولية تصور، أن قليلاً أو كثيراً، حالة بربرية مرَّ بها العالم. لكن لا شىء من هذه الفروق

والاختلافات يؤثر في النظرية الفلسفية للجمال. كما أنه لا يمكن استنتاجه منها، فهي أفكار تجريبية تنتمي إلى مجال النقد الأدبي.

ولا شك أن هناك أنواعاً مختلفة من المجال الإدراكي، وأشكالاً فنية مختلفة، تتناسب أكثر للامتزاج مع أنواع مختلفة من المضمون العقلي. وهناك نوع معين من التصورات العقلية تعالجه المسرحية أفضل، ونوع آخر يعالجه الشكل الملحمي أفضل. وهناك تصورات معينة عندما تبرز بالمجال الإدراكي نسميها مأساة وأخرى نسميها ملهاة. أما بالنسبة لفيلسوف الاستطيقا فليس من السهل عنده تحديد هذه التصورات بدقة أكثر مما يسهل عنده تحديد موضوعات النحت التي يعالجها الفنان أفضل عن طريق البرونز، وما هي الموضوعات التي تعالج أفضل عن طريق الرخام. لكن سوف يكون من الجدير بالذكر أن نبين عن طريق مثال أن التعريفات المفترضة للمأساة، والملهاة، والملحمة وما إلى ذلك تتسق مع نظريتنا الاستطيقية العامة. وربما سقنا لهذا الغرض نظرية هيجل في المأساة مع الإشارة، إشارة خاصة، إلى ملاحظاته حول مسرحية «أنتيجونا» لسوفوكليس. وعند هيجل أن التراجيديا القديمة تجسد دائماً صراعاً بين قوتين، كلتاهما عقلية وعادلة بطريقة جوهرية، أن الحق عندما يعارض الحق، والخير عندما يصارع نفسه، فذلك فيما يقول هيجل هو التصور المأساوي للحياة. «فالملك كريون» في مسرحية أنتيجونا يأمر أن لا تدفن جثة ابن أوديب، وأن تطرح في العراء دون إجراء طقوس جنازية لها، لأنه قام بأعمال خائنة تجاه وطنه، غير أن أنتيجونا تتحدى هذا الأمر، وتدفن جثة شقيقها. ومن هنا تنشأ الكارثة المأساوية. إذ لدينا هنا صدام لقوتين أخلاقيتين لكل منهما ما يبرره على حد سواء. فما قرره كريون كان حقاً وأخلاقياً لأنه نشأ من عنايته بأمن الدولة. والدافع الذي دفع «أنتيجونا» لعملها هو الحب الأخوي (حب الأخت لشقيقها) وهو أيضاً حق وأخلاقي لأنه مؤسس على المؤسسة الأخلاقية للأسرة.

وأنا لا أعرف، كما أننى لن أبحث فى ذلك، ما إذا كان ذلك تحليلاً سليماً لماهية مسرحية «أنتيجونا» أم لا. لكننا سوف نفترض - من أجل سياق البرهان - أنه تحليل صحيح. أن كل ما يعنيه - من وجهة نظرنا - أن التصور الذى رأى منه الشاعر الحياة البشرية - فى هذه اللحظة على الأقل - هو امكان التطاحن والتضارب بين قرارين أخلاقيين مختلفين. ونحن نجد أن من المحتمل فى هذا العالم أن يتصارع الخير ضد الخير. ومن المؤكد أن هذا تصور عال جداً للحياة البشرية. فعن طريق هذا التصور الذى قام الشاعر بمزجه بالمجال الإدراكي للأحداث والشخصيات، والذى حققه فعلاً فى التجربة العينية - استطاع أن يجعله مرئياً وملموساً كواقعة فردية موضوعية. وليس فكرة مجردة محضة. وهنا نجد جمال الدراما.

ويختلف الشعر الغنائى عن الأشكال الأدبية التى سبق أن درسناها أساساً بفضل واقعة أن الانفعالات، والأفكار، والمشاعر التى يعبر عنها ليست انفعالات أو مشاعر شخصيات متخيلة بل هى انفعالات ومشاعر الشاعر نفسه، انها تعبر عن أمزجة ومشاعر شخصية للفنان مباشرة. وبصفة عامة فأنتك لا تجد قصة تُروى. لكن هنا، كما هى الحال فى أى مكان آخر، إذا كان العمل الفنى انفعالياً، فأن الانفعال يكون جزءاً من المجال الإدراكي المباشر للشاعر، الذى يرى عن طريق الاستبطان أو التأمل الذاتى، وليس جزءاً من المضمون العقلى. وهو بالنسبة لنا مستنتج أو يصل إلينا كمجال إدراكي. فهو ليس أبداً محض انفعالات مثل الخوف، أو الجوع، أو الكراهية. بل هى مخصصة بالتصورات التى تؤلف المضمون العقلى للقصيدة. والتعبير عن الانفعال الخالص، كما سبق أن رأينا، لا يصنع فناً، ففى شعر الغزل الغنائى مثلاً، ليس مجرد شوق المرأة هو الذى يشكل موضوع

القصيدة، وإنما هو بالأحرى الالهام أو المثل الأعلى العقلى المرتبط بالمحسوب أو بخاصية الحب بصفة عامة. وكل فكرة المثل الأعلى للحب بين الجنسين - وهى أساساً الفكرة الغربية والحديثة - هى نتاج عقلى على أعلى مستوى. فهى جزء من الثقافة الأخلاقية لأناس متحضرين محدثين، وهى كنتاج للحضارة، ولل فكر، والتأمل، فهى تصويرية، وبناء على هذا التصور تصبح تصوراً عالياً للعقل، وبناء على هذا الجانب منها، يتأسس كل شعر الغزل الحديث.

وكثرة كثيرة من القصائد الغنائية تنطق بما نسميه المزاج الانفعالى للشاعر؛ فرحه، حزنه، اكتابه، نكده، مرجه وما إلى ذلك. فقد يظهر حزن الشاعر على أنه يعود إلى تساقط أوراق الشجر فى الخريف. أو يعود فرحه إلى تأثير أشعة الشمس والزهور فى ابريل. وما ينبغى علينا ملاحظته هنا هو أن هذه الأمزجة مليئة بالمضمون العقلى. فربما كانت أوراق الخريف تذكر الشاعر بفناء الأشياء، وبانقضاء الزمن، واختفاء الشباب والجمال، وبداية الضعف والوهن، ويقين الموت، وشمول التغير المتدفق والضرورة. فهذه الأفكار هى التى تسبب حزنه. وهى تصورات فعلية خالصة. وربما توقع القارئ منا أن نقول شيئاً عن التفرقة بين الشعر والنثر. وهى ببساطة واحدة من تلك التمييزات التجريبية، غير القابلة للتعريف الفلسفى الدقيق، والذى لا يهتم بها علم الجمال (الاستطيقا). وفى استطاعتنا، بالطبع، أن نعتد على التفرقة بين الشعر بوصفه لغة منظومة موزونة، والنثر بوصفه لغة غير منظومة. فالنظم، والايقاع، والجناس الاستهلالى، تؤدى بذاتها إلى نتائج معينة فى الذهن. ومن المرجح أن تكون ما تسببه هذه النتائج نفسى أساساً وسواء أكان النظم يهدد القارئ حتى ينام مغناطيسياً فى حالة من النشوة، كما يفترض البعض، أو أن أثره كما يؤكد البعض الآخر، هو على العكس ايقاظ الانتباه والتحفز، فائنا لا نود أن نناقش ذلك. لكن فى كلتا الحالتين فإن المتعة التى

يحدثها هي متعة فزيقية (مادية) وليست استيطيقية (جمالية) على الاطلاق. غير أننا إذا ما أشرنا إلى أن التمييز بين النثر والشعر عن طريق خاصية النظم ليس سوى تمييز سطحي يؤدي إلى مشكلات وصعوبات، وأن كتابات «وولت هويتمان»^(١) - رغم أنها غير منظومة - تسمى شعراً. وأن بعض النثر له خاصية الشعر. وأن الكثير من أبيات الشعر فيها خروج على قواعد الشعر - أقول أننا إذا بحثنا عن تفرقة أو تمييز بين كتابة الشعر وكتابة النثر، أو الكتابة «الشعرية» والكتابة غير الشعرية على الرغم من أنها فنية، فلا بد لنا عندئذ أن نؤكد أننا في منطقة تجريبية من مناطق تنوعات الجميل، وليست الاستطيقاً بحاجة بعد ذلك لتحليل «ما هو شعري» أكثر من محاولة تحليل المليح، والجليل، أو الفخم. فإذا كنا نقصد بالخاصية «الشعرية» خاصية فنية استيطيقية، ببساطة، اذن فأن نظرتنا في الجمال بصفة عامة هي نظرية في خصائص الشعر. لكن إذا كنا نقصد بالخاصية الشعرية بعض الدرجات أو التنوعات الجزئية للتجربة الجمالية (الاستطيقية)، فليس على الفلسفة، في هذه الحالة، أن تقول شيئاً عن هذا الموضوع، إذ لابد أن يترك، مرة أخرى، لنقاد الأدب، ولابد لنا أن نستشير السير آرثر كويلر - كوتش^(٢). أو غيره من نقاد الأدب الذين لهم آراء حول المفهوم الصحيح لكلمة «الشعر» الغامضة.

الكثير مما سبق أن ذكرناه عن الأدب يمكن أن ينطبق على جميع الفنون؛ لا

(١) وولت هويتمان Walt Whitman (١٨٩١ - ١٨٩٢) شاعر أمريكي عُرف بنزعته الإنسانية، وميوله الديمقراطية وعدائه للرق، ومن أجل ذلك لقب بنصير الإنسان العادي، ورسول الديمقراطية. عمل خلال الحرب الأهلية ممرضاً في مستشفيات الجيش في واشنطن، ونظم عدداً من القصائد أدارها على محور تلك الحرب. أشهر أعماله «أوراق العشب» عام ١٨٥٥ وقد عدّها بعض النقاد ثورة في الشعر الأمريكي من حيث الشكل والمضمون معاً. (المترجم).

(٢) السير آرثر توماس كويلر - كوتش A.T. Quiller Couch (١٨٦٣ - ١٩٤٤) كاتب ومؤلف إنجليزي، اسمه القلمي «ك» من أشهر آثاره «في فن الكتابة» عام ١٩١٦، «وفي فن المطالعة» عام ١٩٢٠. (المترجم).

على الأدب وحده، وهكذا لن يكون من الضروري بالنسبة لنا أن نعالج بتفصيلات كبيرة: الموسيقى، والنحت، وفن العمارة، والتصوير (الرسم الزيتي)، بل علينا فقط أن نوضح، بإيجاز، نظريتنا بخصوص كل فن من هذه الفنون. متذكرين أنه لا يوجد شيء اسمه نظرية خاصة لكل فن.

يمكن للمرء أن يقول أن الموسيقى هي شكل فني بصفة خاصة، تستمد منه نظرية الانفعال في الفن بصفة عامة أعظم قوة لها، وهي التي تلقى فيما يظهر بأخطر المشكلات في طريق النظرية الجمالية (الاستيقية) التي تصنع مضموناً عقلياً مؤلفاً من التصورات الجوهرية لكل جمال؛ لأنه على حين أن لفن الأدب كلمات منمقة كوسيط للتعبير تحمل معنى أمام العقل، فأن فن الموسيقى من ناحية أخرى مؤلف من أصوات غير واضحة. فهذه الأصوات لا تعنى على نحو مباشر تصورات كما تفعل الكلمات. وهي لا تظهر قراءة في أذهاننا كمعارف أكثر من الفنون الأخرى؛ حتى تبدو الموسيقى وكأنها تعبير عن انفعالات خالصة بغير مضمون عقلي.

ومن الصواب تماماً أن الموسيقى على نحو ما عرضناها هي فن انفعالي بصفة خاصة. على الرغم من أن الانفعالات التي تعبر عنها هي أساساً انفعالات عقلية، أعني أنها مشاعر أو انفعالات ملحقة بالتصورات. وسوف يكون تحليلنا للموسيقى على النحو التالي :

يتألف مضمونها العقلي، مثل كل الفنون، من التصورات التجريبية غير الإدراكية. وهذه التصورات ممتزجة بانفعالات ومشاعر. ويعبر الصوت عن الناتج الممتزج: الانفعالي - العقلي. وعلى ذلك يكون المجال الإدراكي مؤلفاً من انفعالات وأصوات.

وليست الانفعالات الخالصة مثل الغضب، والخوف، والحب الجنسي، والغيرة، هي المضمون العقلي للموسيقى. أن الشاعر التي تثيرها تقوم دائماً على مواقف عامة تجاه الحياة، والعالم، والكون. وهذه المواقف العامة هي ردود أفعال عقلية أو تصورات. فالموسيقى، كالشعر، يمكن أن تكون دينية مهيبه، أو مرحة، أو مبتهجة، أو كئيبة متجهمه، أو جليلة ... الخ. فنحن لدينا موسيقى دينية، وموسيقى تناسب الاحتفالات، وموسيقى راقصة، وموسيقى جنائزية. وتعبّر الموسيقى الدينية عن التصورات الدينية للإنسان ومثله العليا وتطلعاته. وحركاتها الجليلة المهيبة تنطق بالعظمة والآراء الجادة عن الحياة. أما الشاعر المرتبطة بالفرح والمرح والجليل، والجاد، والمهيب، والكأبة، والحزن، فهي مجرد انفعالات محض. وهي تغدو مستحيلة إلا بالنسبة لموجود عاقل قادر على التفكير والتأمل في الحياة. أعنى أنها مستحيلة بالنسبة للحيوانات. والقول بأن من الممكن، في الأوبرا والأغنية، تفسير الكلمات بواسطة أصوات موسيقية، يبين لنا أن هناك وشائج قريبي بين الموسيقى والمعاني - أعنى التصورات التي تنقلها الكلمات.

في استطاعتنا أن نتعقب في موسيقى العصور المختلفة، رد الفعل العقلي العام عند الناس في كل عصر. قارن موسيقى «هاندل»^(١)، بموسيقى «فاجنر»^(٢). تجد

(١) جورج فردريك هاندل (١٦٨٥ - ١٧٥٩) مؤلف موسيقى الإنجلىزى ألماني المولد، يعتبر هو ومعاصره «باخ» أحد أعظم الوجوه اللامعة في تاريخ الموسيقى. قال عنه بيتهوفن «هاندل هو أستاذنا جميعاً». وضع أكثر من أربعين أوبرا وعدداً من الألحان الكنسية. من أشهر أعماله «المسيح» عام ١٧٤١ و«تمشون» عام ١٧٤٢ (المترجم)

(٢) ريتشارد فاجنر (١٨١٣ - ١٨٨٣) مؤلف موسيقى ألماني. يعتبر أحد عباقرة الموسيقى في كل العصور حاول أن يبدع شكلاً فنياً جديداً تتلاقى فيه الموسيقى والدراما في وحدة كاملة. من أشهر أوبراته «الهولندي الطائر» (المترجم).

موسيقى الأول بصفة عامة هادئة رزينة، غير مضطربة؛ في حين أن موسيقى الثانى مليئة بالشك والقلق، وهو قلق العقل الحديث الذى عذبه المشكلات. فهناك عالم من التصورات البسيطة ينكشف فى موسيقى هاندل. وعالم من التوترات والاضطرابات والصراعات الفعلية، والمشكلات والصعوبات ينكشف فى موسيقى فاغنر. وهكذا نجد أن نظرة كل منهما إلى العالم، وتصوره العقلى للحياة، تعبر عن نفسها فى موسيقاه.

ويمكن أن تكون الموسيقى، إلى حد ما، وصفية، فأصوات العاصفة، وحفيف أوراق الشجر، وزفرات الريح، وفيضان النهر... الخ كثيراً ما يمكن التعرف عليها فى الموسيقى الحديثة. لكن الموسيقى لا يمكن أن تقارن من هذه الزاوية بالتصوير (الرسم الزيتى) فهى لا تستطيع تصوير الموضوعات الطبيعية بدقة. فلا يستطيع الموسيقار أن يصف شجرة البندق أو الحصان على نحو ما يفعل الرسام. وأعظم الموسيقى شيوعاً ليست وصفاً لأى موضوع جزئى أياً ما كان نوعه، ولا تتخذ لنفسها أى نموذج طبيعى. فحينما يتم تصوير العاصفة أو الرعد، واندفاع الأمواج أو زفرات الريح، ربما كان لدينا تصوير فعلى لها. لكن ما يعبر عنه فعلاً فى كثير من الحالات، فيما يسمى بالموسيقى الوصفية، يظهر على أنه طابع عام إلى أقصى حد، ينطبق على صورة جزئية موجودة فى ذهن الموسيقار، ورغم ذلك فهو يمكن أن ينطبق على كثير من الحالات المماثلة الأخرى، حتى أن المستمع يحتاج إلى مَنْ يشرح له ما الذى تعبر عنه هذه الموسيقى. وربما كانت موسيقى النار الشهيرة فى أوبرا «فالكيرى.. Valkyries»^(١) لفاجنر مثلاً على هذا الضرب من الموسيقى.

(١) «فالكيرى» أسطورة اسكندنافية تتحدث عن عرائس الحرب الأثنى عشرة يحومن حول أرض المعركة ويخترن أولئك الأبطال الذين يذبحون ويقودونهم إلى معد الأبطال (المترجم).

وتنجح الموسيقى، بصفة خاصة، عندما لا تصف الأشياء أو المناظر الجزئية، بل الحياة بصفة عامة. فهذا هو طابعها ووظيفتها الخاصة. وهى من هذه الواجهة من النظر لا تقل عقلانية عن الفنون الأخرى، وإنما هى أعظمها عقلانية، لأن التصورات التى تقوم عليها لها أعظم خاصية ممكنة من الشمول والكلية، بوصفها تصورات، لا عن أشياء جزئية أو جوانب ضيقة من العالم، بل عن الحياة فى أعظم سماتها الكلية. أن الشاعر الغنائى ربما عبّر عن حزنه لما يحدثه تساقط أوراق الخريف على النفس، وهذا الحزن يرتبط بمناسبة جزئية معينة. أما الموسيقى من ناحية أخرى، فإذا كان حزينا، وحتى إذا ما أختار مناسبة جزئية خاصة لحزنه، فإنه مع ذلك يعبر فى الواقع عن الحزن الأساسى من الحياة ككل. فقد ينظم «بروتج» الشاعر شعراً عن مشكلات جزئية خاصة فى حياته، وظروفه، وعصره. لكن موسيقى «فاجنر» تعبر عن التصور العام للغز الحياة وشكوكها، وظلالها، ومعاركها.

وسوف نلاحظ أن موسيقى النار الشهيرة لفاجنر يفترض أن يصاحبها تمثيل مسرحية تراها العيون. إذ تُرى النار بالفعل، ويتكلم الناس عنها بينما تعزف الموسيقى. ومن ثم فبغض النظر عن الموسيقى، فإنه يكون فى ذهن مشاهدى الأوبرا بالفعل، الوعى بهذا الموضع الجزئى الذى يُنقل إليهم بواسطة قنوات أخرى غير الموسيقى. وأنا أشك أن الموسيقى الخالصة ذاتها، لا يمكن النظر إليها على أنها تصف النار بالفعل. أن ما تصفه هو بالأحرى أنماطاً عامة معينة إلى أقصى حد من الشعور الذى توحى به النار التى يراها المشاهدون على المسرح. وفى ملحق لكتاب بوزانكت «تاريخ الاستاطيقا» هناك بعض التحليلات الثقيفية للغاية عن الشعور الموسيقى كتبها «مستر ح. د. روجرز» الذى يقول عن موسيقى «فى الليل»

لشومان^(١) أن الموسيقى تستخدم لتلخص أمام خيالي صورة القمر الذي يكافح من خلال السحب في ليلة عاصفة الرياح - فينبثق ثم يختفى على التوالي ... وأخيراً ينطفئ النور إذ تخمد العاصفة. ولقد تعلمت بعد ذلك بسنوات أن «شومان» يربط أيضاً هذه القطعة بالصورة ... فهي لوحة تصور قصة هير وولندر^(٢) وهي لا تتعارض مع لوحتي، ففي لوحته السحب تطابق الأمواج، والقمر يطابق السباح الذي اختنق بين أمواجه وهو يصرخ مستنجداً من أعلى الأمواج ... وفي النهاية يطوى الليل كل شيء». ويشير «مستر روجرز» إلى أن هناك تشابهاً بين الصورتين، وأن ما تعبر عنه الموسيقى هو العنصر الهام الذي هو عنصر مشترك بينهما. وينتج من ذلك أنه لا يوجد في هذه الموسيقى تصويراً لأشياء فزيقية محددة. ويمكن لمستمعين مختلفين استخدام أي صور مختلفة متعددة لمساعدة أنفسهم في التحقق من المعنى. والمعنى الحقيقي نفسه هو تصور كلي، وهو عنصر مشترك لجميع الصور. ومن المرجح أن موسيقى النار عند فاجنر هي حقاً من هذا القبيل، لكننا نربط التمثيل الجزئي للنار بأحداث معينة في المسرحية التي يتم تمثيلها أمام أعيننا.

(١) روبرت شومان R.Schumann (١٨١٠ - ١٨٥٦) مؤلف موسيقى ألماني. يعد أحد ممثلي المدرسة الرومانسية الكبار. في ألحانه نبرة كآبة، ورجح حنين. وضع بضع سيمفونيات وعدداً من الأعمال المدة للعزف على البيان منها «أرابسك» عام ١٨٣٩ و «كرنفال» عام ١٨٣٤. (المترجم).

(٢) أسطورة في الميثولوجيا اليونانية تروي أن هير و Hero كانت كاهنة جميلة من كاهنات الآلهة أفروديت في تراقية على شاطئ الدردنيل في مواجهة مدينة أبيدوس، وفي أحد الاحتفالات رآها ليندر Linder ووقع في غرامها. ووضعت له «هيرو» شعلة في البرج ترشده إلى مكانها، فسبح ليندر من موطنه أبيدوس على الشاطئ المقابل ليلتقي بها. لكن إحدى العواصف الليلية أغرقته في الماء، ثم ظهرت جثته في اليوم التالي وحزنت هير و حزناً شديداً. الخ. كتب عنها كثير من الأدباء. راجع د. امام عبد الفتاح امام «معجم ديانات وأساطير العالم» المجلد الثاني ص ١٤١ مكتبة مدبولي عام ١٩٩٧. (المترجم)

يبدو أن لدينا، في الاعتبار التي لاحظناها توأماً، مثلاً على حدود أو قيود الفنون الجزئية التي تحدثنا عنها في فصل سابق. لأنه دون أن ننكر أن الموسيقى يمكن أحياناً أن تصف فعلاً مناظر جزئية معنية، فأن قدرتها مع ذلك في هذا الاتجاه محدودة إلى أقصى حد، ووظيفتها الطبيعية هي التعبير عن تصورات كلية إلى أقصى حد أيضاً. ومثل هذه الحدود هي حقيقة بالنسبة للفنون. لكن ينبغي علينا أن لا ننسى أنه ليس من الممكن أن يكون هناك تعريف دقيق لها بالنسبة لعلم الجمال (الاستطيقا)؛ وأنه من المناسب لها أن تدرج في مجال النقد الفني. ويكفي بالنسبة لغرضنا في هذا الكتاب أن نلاحظ أن حدود الموسيقى بالنسبة للمعاني والجوانب الكلية من الأشياء يلقي الضوء بوضوح على نظريتنا في المضمون العقلي.

الموسيقى، مثل الشعر، تستفيد من قانون إيقاعي محدد يحكم جملها الصوتية، ولا شك أن ضبط وحدة الإيقاع الموسيقية يضرب بجذوره في المبادئ الفسيولوجية نفسها مثل النظم في الشعر. وكثيراً ما نلتقى في موسيقى الزينة المصاحبة البسيطة بأمثلة لنماذج صوتية سمترية تشبه الإيقاع في الشعر.

أن الجزء الجوهرى في الموسيقى بصفة عامة هو اللحن. وهذه العبارة لا تشير إلى التفرقة الشائعة بين موسيقى اللحن والموسيقى غير اللحنية. ونحن نعني باللحن هنا تتابع الأصوات، سواء أكانت لحنية بالمعنى الشائع أم لم تكن. ويعبر تتابع الأصوات هذا عن التصورات الجوهرية للموسيقى؛ وردود الأفعال الأساسية للفنان تجاه العالم. سواء أكان اكتئاباً أو مهيباً أو حزناً أو فرحاً. والأنسجام الذى يعتمد لا على تنالى الأصوات بل على تأنيها هو عامل مساعد، طالما أنه لا يعطينا التعبير الرئيسى للأفكار الجوهرية في الموسيقى. ومع ذلك فيمكن أيضاً استخدام الأوتار، إلى حد ما، لا فقط للتعبير عن الوحدة في الاختلاف، بل أيضاً لتأكيد

الأفكار المركزية. وتقدم أوتار القاعدة العميقة الغنية انطباعاً بالمهابة والعظمة. ويرتبط استخدام التنافر في الموسيقى الحديثة بتحقيق أعظم قدر، في العصر الحديث، من التعقيد والمصاعب في الحياة. وإذا قارنا موسيقى «فاجنر» بالموسيقى الأقدم منها، لوجدنا أنها تعبر عما في العصر الحديث من قلق وارتباك كما سبق أن لاحظنا.

وتلك خاصية لا توجد في موسيقى «فاجنر» فحسب، بل في المدارس الحديثة بصفة عامة. فالأفكار القديمة البسيطة عن الحياة، عصر الايمان البسيط، الايمان الذى لا يداخله شك في الآراء البسيطة، وفي المسائل القائمة - قد ولى وانقضى. أن عصرنا وإن لم يكن قد حل المشكلات الروحية الكبرى، فقد تحقق على أقل تقدير من وجودها. وثقلها، وصعوبتها القصوى. فهي تضغط بقوة على وعينا وشعورنا، ولم تعد الدجماطيقية ممكنة بعد الآن؛ فقد نفذ إليها الشك. واستخدام التنافر (أو النشاز) في الموسيقى الحديثة هو نتيجة لذلك، وهو يساعد في التعبير عنه. فلم تعد الحياة تظهر لنا في تناغم بسيط، بل أن الحياة الحديثة مليئة بالتنافر والنشاز. والموسيقى التى تعبر عن تصوراتنا عن الحياة لابد أن يكون لها تنافرها ونشازها أيضاً.

وتعبر الموسيقى أساساً عن المشاعر، غير أن هذه المشاعر ليست مجرد انفعالات طبيعية. وإنما هي معرفية، فهي تجسد تصورات وردود أفعال عقلية، وسوف تغدو مستحيلة بالنسبة لأى موجود إلا الموجود العقلى المفكر. وحينما عبرت الموسيقى عن الانفعالات بمعناها الصحيح، فإن هذه الانفعالات تكون قد تم تلقيحها بالفعل بالتصورات. والتصورات هي التى تشكل المحور الداخلى الأساسى للموسيقى.

السؤال الأبعد من ذلك، والذي طُرح كثيراً هو: كيف يمكن للأصوات المحض، غير الواضحة أن تثير فينا انفعالات، ومشاعر، وأمزجة أو حتى أفكاراً؟. ولقد بذلت محاولات لربط الموسيقى بأصوات الحيوانات والطيور وجعلها تمثل تطوراً من هذه التعبيرات الطبيعية. وهناك أنواع معينة من الأصوات أيضاً ترتبط بحالات معينة من الشعور: فالنغمات الموسيقية المنخفضة حزينة وعميقة، في حين أن النغمات العالية خفيفة ومرحة. ولهذا قيل أن ذلك قد يرتبط بواقعة أن صوت الذكر عميق ومنخفض، وصوت الأنثى عالي الطبقة. وعلى العموم فإن الجوانب الأكثر عمقاً والأشد حزناً من الحياة هي تلك التي ترتبط بالذكرورة بصفة خاصة، والجوانب الأكثر اشراقاً ومرحاً هي تلك التي ترتبط بالأنوثة. أن الحركات البطيئة في الموسيقى التي تعبر عن المهابة والوقار تطابق الحركات البطيئة المرتبة عند الكائن الحر الفزيقي في مناسبات عظيمة ومهيبة. ومن الطبيعي أن ترتبط الحركات السريعة المليئة بالحيوية والنشاط والمرح.

هذه المحاولات في تفسير المذهب الطبيعي للموسيقى هي هامة وممتعة بغير شك، وتحتوى على قدر من الحقيقة. لكن ما ينبغي علينا أن نقوله عنها هنا هو أنها تقع خارج مجال الفلسفة الجمالية. ولم يعد من مهمة الفلسفة أن تفسر من أين تأتي لغة النغمة في الموسيقى في الأصل، أكثر من أن تكون مهمتنا تفسير أصل اللغات مكتوبة ومنطوقة في العالم. فمثل هذه الأسئلة تنتمي إلى علم النفس، وعلم الفسيولوجيا، والتاريخ. إذ أن موضوعات فزيقية معينة في داخلنا تؤدي إلى ظهور مشاعر وأفكار خاصة. فالمسدس المحشو المصوب إلى رأسى يثير في الذعر. أما السبب الدقيق لذلك فهو مشكلة يدرسها عالم الفسيولوجيا، والمشهد الريفى البسيط يثير في نفسى أفكار السلام، والهدوء، والصفاء والسكون؛ وربما كان فى

استطاعة عالم النفس أن يفسر لنا لماذا يحدث ما يحدث. أما الفيلسوف الاستطائقي فعليه أن يأخذ هذه الوقائع كأمر مسلم به، تاركاً للعلم التجريبي تفسير أسبابها، لأن مهمته هي اكتشاف الطبيعة الجوهرية للجمال لا الشروط الفسيولوجية لهذه الطبيعة. وكما أن فيلسوف الأنطولوجيا يهتم بماهية وجود الأشياء التي يراها بعينه، لكن ليس جزءاً من عمله أن يفسر كيف تصل الانطباعات المرئية إلى ذهنه. فأن فيلسوف الاستطائقي يهتم بطبيعة الجمال، لكنه لا يهتم باكتشاف القنوات الطبيعية أو النفسية التي يصل بواسطتها الجميل إلينا.

وجدنا أن الموسيقى هي أعظم الفنون انفعالاً - إذا ما التزمنا بالاستخدام الذي توصف به المشاعر الحقيقية بأنها انفعالات. وبهذا المعنى نفسه فأن فن العمارة، وفن النحت أقل الفنون من حيث الانفعالات فموقفنا تجاه التمثال أو البناء، يغلب عليه الطابع التأملی بصفة عامة.

أن فن العمارة الذي مجاله الإدراكي هو الحجرة الصلبة، يستخدم في المقام الأول، جمال الخط، وجمال المثال أو النموذج، وجمال الشكل الهندسي.

وها هنا نجد تصورات النظام، والقانون، والتناسق والانسجام. ثانياً: - لابد أن يتطابق العمل المعماري مع غاياته وأهدافه، وعلى الرغم من أنه توجد مبادئ شُيّدت من منظور الأثر الجمالي وحده، فأن الغالبية العظمى من أعمال الفن المعماري مع ذلك مصممة لخدمة غرض ما ليس هو في حد ذاته غرضاً فنياً خالصاً. فالغرض من بناء المنزل هو أن يسكن فيه الإنسان، والغرض من المعبد هو أن يكون مكاناً للعبادة. وهكذا يتحدد شكل كل مبنى بالضرورة، عن طريق الغاية الخارجية. وهذه الواقعة تُستخدم أحياناً كحجة للحط من قيمة العمارة بوصفها فناً. غير أنه لابد من الإشارة إلى أن التطابق مع الغاية، هو في حد ذاته تصور تجريبي غير ادراكي، وامتزاج هذا التصور مع مجال ادراكي يؤدي إلى ظهور الجمال الخاص. ومن ثم

كان أحد شروط الجمال فى فن العمارة هو أن أى سمة من سمات المبنى ينبغى أن تكون تابعة لاستخدام الكل وتصوره؛ فاستخدام الأعمدة مثلاً، يكون لدعم السقف، ومعنى ذلك أن الأعمدة التى لا تدعم شيئاً ليست جمالية، ولا شىء، يصدم الذوق الرفيع أكثر من الأعمدة الملتوية المتعرجة التى نراها فى كثير من آثار عصر النهضة، ما دامت هذه الأعمدة تُظهر الضعف فى الوقت الذى يكون فيه إبراز القوة ضرورياً؛ وفى الاختضاع المنظم لجميع الأجزاء للكل، يكون لدينا تصورات النسبية ووحدة الهدف وسط تنوع الوسائل.

وهذه التصورات التى تشترك فيها كل أعمال العمارة، هى تصورات ثانوية. ولقد كان للأعمال المعمارية العظيمة فى العالم مضمونها العقلى الرئيسى من تصورات الأمم الدينية: فالكاتدرائية القوطية، بمدخلها المعتم، وأروقته المعزولة، وأبراجها المدببة المرتفعة عالياً، هى التى تعبر فى صورة عينية عن المثل العليا وتطلعات الحياة الروحية المسيحية التى تعزل نفسها بعيداً عن تلوث العالم الخارجى. ولا بد لنا أن نتذكر أن الكنائس العظيمة فى أوروبا قد شيدت فى عصر، كان فيه التصور المشترك للحياة الخيرة أو الصالحة يشمل انسحاب الرجل الصالح فى صومعة الراهب بعيداً عن شئون الدنيا. فلا تعول الخيرية كثيراً على تحقيق واجبات الإنسان فى الدولة، والأسرة، والسوق، بضمير وشرف، بقدر ما تعتمد على الانسحاب من تأدية هذه الواجبات وتكريس النفس للحياة الدينية. ولا بد من وضع قسمة حادة بين الروحى والزمنى. ولقد انعكست هذه الأفكار بأخلاص فى فن العمارة فى أوروبا فى العصر الوسيط. ومن الممكن، فى فن العمارة، كما هى الحال فى الموسيقى والشعر، وضع تشديد خاطيء على عنصر الأنفعال. فالطموحات والمثل العليا الدينية تشكل مضمون كثير من الأعمال المعمارية

العظيم، وهذا شيء مسلّم به. لكن ربما قيل أن المثل العليا والطموحات ليست تصورات للعقل، وإنما هي انفعالات. ولسنا بحاجة إلى أن نقع مرة أخرى في التزييف السيكولوجي لهذه النقطة. فهناك سمة انفعالية في كل دين، وفي كل عبادة. وهي حب الله للإنسان، وحب الإنسان لله، وهي الموضوعات الرئيسية في خصائص التعاليم المسيحية. غير أن الروح المتدين يقوم على أساس تصورات عقلية، ولا يمكن له أن يوجد بدونها. وما يميز بين ديانات العالم هو تصوراتها المختلفة للحقيقة المقدسة. وماذا عساها أن تكون فكرة حب الإنسان لله إن لم تكن تصوراً مجرداً للاتجاه الصحيح للإنسان نحو الموجود الإلهي؟.

ويختار فن التصوير (الرسم الزيتي) وهو يستخدم الضوء واللون لمجالات الإدراك في الغالب أي جزء من العالم الفيزيقي المحسوس المرئي كوسيط لتمثيل هذا المجال الإدراكي، ويعرضها على سطح مسطح. والأنواع المختلفة من التصوير مثل المناظر الطبيعية، والصور الشخصية، والصور الداخلية لمبنى ما ... الخ. يختلف بعضها عن بعض لا فقط في اختيارها لأنواع مختلفة من المجال الإدراكي، بل أيضاً في المضامين العقلية المختلفة التي تنطوي عليها؛ إذ ليس أي مجال إدراكي يصلح لامتزاج أي مضمون عقلي. فالمصور الذي يرسم المناظر الطبيعية لا يستطيع أن يجسد في فنه نفس التصورات التي يجسدها المصور الذي يرسم الصور الشخصية، طالما أن الطبيعة، والوجه البشري والشكل، لا تصلح أن تكون أوعية لتصورات متماثلة.

المشكلة الوحيدة التي نحتاج إلى مناقشتها هنا فيما يتعلق برسم لوحات زيتية للمناظر الطبيعية هي مشكلة علاقة جمال الصورة بجمال المنظر الطبيعي الذي نتخذه كنموذج؛ فما الذي يحاول مصوّر المناظر الطبيعية أن يرسمه في لوحاته؟

هل تعرض لوحته نفس الجمال الذى اكتشفته عيناه فى المنظر الطبيعى؟ أم أن اللوحة، كعمل فنى، جمالاً خاصاً بها من نوع ما، تفتقر إليه الطبيعة تماماً...؟ هل جمال اللوحة هو مجرد انتاج معاد لجمال الطبيعة...؟! أم أنه خلق جديد، خبرة جمالية (استطيقية) يخلقها الفن كلها كما هى الحال فى الموسيقى؟

واقعة أن المصور ربما يرسم مناظر متخيلة تماماً ابتكرها بنفسه دون أن يكون لها أى وجود فى العالم الخارجى ليس لها أية علاقة بالمشكلة التى نناقشها الآن. فليس لها أهمية، من الناحية الاستطيقية، أكثر من واقعة أن الشخصيات والأحداث فى المسرحية أو الرواية ربما كانوا أشخاصاً أو أحداثاً متخيلة. فليس يهم كثيراً، لكل من الفنان والفيلسوف معاً؛ ما إذا كان المجال الإدراكى فى العمل الفنى حقيقياً أو متخيلاً؛ فمشكلتنا هى ما إذا كان جمال المنظر فى اللوحة هو أساساً يماثل جمال المنظر الطبيعى. فحيثما تم رسم منظر طبيعى متخيل، فسوف تظهر المشكلة من جديد فى صورة ما إذا كان جمال اللوحة هو نفسه جمال المنظر الطبيعى إنه واحد.

لا أحد فى الوقت الحاضر سوف يذهب إلى أن وظيفة فن التصوير (فن الرسم الزيتى) هى مجرد انتاج نسخة دقيقة من الطبيعة... فالنظرية التى تقول أن الفن محاكاة بسيطة للطبيعة ليس لها أتباع الآن، وليس ثمة ما يدعو للبرهنة على دحضها. غير أن هذا الموضوع أيضاً لا علاقة له بالمشكلة التى نناقشها، لأن هناك فرقاً بين محاكات الطبيعة، ومحاكاة جمال الطبيعة، فمن الواقعة التى نسلّم بها وهى أن هدف الفنان ليس محاكاة الطبيعة، لا يُستتج أنه ليس من هدفه إعادة انتاج، وربما تعزيز، جمال الطبيعة. وفى اعتقادى أن حقيقة هذا الأمر هى كما يلي:-

الخبرة الاستطيقية التى تحدثها اللوحة الزيتية ليست من نوع مختلفة عن تلك

التي ينتجها المنظر الطبيعي: فالتجربتان الجماليتان هما، أساساً، شيء واحد، والجمالان شيء واحد، وذلك يعنى، عند التحليل، أن لدينا فى الحالتين نفس المضمون العقلى المتمزج بمجالات ادراكية مناسبة. أن تصوير المنظر الرينى يحدث فينا الشيء الكثير من السلام، والسكون، وانتفاء الصراع، والهدوء والصفاء، مثلما يحدثه نفس المنظر فى الطبيعة. وعظمة البحر الهائج وجلاله فى اللوحة يحمل نفس الطابع الجمالى الاستاطيقى، ويعود إلى نفس التصورات المتمزجة مثل العظمة والجلال فى البحر الهائج فى الطبيعة. ويسعى المصور والشعور بجمال الطبيعة، إلى إحداث هذا الجمال فى فنه ونقله إلى الآخرين.

لكن إذا كان التصوير (الرسم الزيتى) هو إعادة انتاج محض للجمال الطبيعى، ولا شيء أكثر من ذلك. فسوف يظل عرضة للاتهام بأنه محاكاة دنيا للحقيقة الواقعية Reality. فلماذا تكون لدينا لوحات زيتية، عندما تكون لدينا الطبيعة نفسها؟ سوف يكون من الأفضل جداً أن نلقى نظرة على البحر الهائج من أن ننظر إلى لوحة تصوره. الجواب على ذلك هو أنه على الرغم من أن الفنان يهدف أساساً إلى احداث نفس الآثار الجمالية التى تحدثها المناظر الطبيعية، فأن فى استطاعته، بواسطة فنه، أن يختار وينتقى ويشدد، ويركز، ويعزز هذه الآثار الاستطيقية. وبهذه الطريقة لا يكون فنه مجرد تقليد أو محاكاة، وإنما خلق وابتكار؛ فهو يضع فى لوحته عناصر الجمال فى المنظر الطبيعى؛ مهماً جميع العناصر غير المناسبة فى الطبيعة، أو أنه يصفها فى خلفية اللوحة، وهى العناصر التى لا تساهم فى احداث الأثر الاستاطيقى. وبهذه الطريقة يكون ما يصوره هو الروح الداخلية للطبيعة كما يراها هو. ويمكن مقارنة عمله، من جميع الجوانب، بكاتب المسرحية أو الرواية. فهو يعيد انتاج الطبيعة على نحو ما يعيد الأخير انتاج الحياة. فالمأساة، والأشجان، والأحزان، وألوان الفكاهة والمزاح تحدث فى الحياة على نحو ما تحدث فى

المسرحيات، والخبرة الجمالية (الاستطيقية) للمأساة هى أساساً واحدة، سواء تأملنا فى الواقع أو فى الفن. والمضمون العقلى، أو التصورات الممتزجة، واحدة فى الحالتين. فكاتب المسرحية لا يخلق من عدم التجربة الجمالية الجديدة كلها. لكن عن طريق الانتقاء والاختيار والترتيب، والتنظيم للشخصيات والأحداث والمناظر فإنه يركز على الانطباع الجمالى الذى أحدثته فيه ويجعله مألوفاً. فمسرحيته تكشف ماهية الحياة كما يراها، وتجسد تصوراتها عن الحياة. ويعمل مصور المناظر الطبيعية بنفس الطريقة تجاه الطبيعة. وهذا هو عنصر الحقيقة فى الملاحظات الشائعة عن أن الفنان يجعل الطبيعة مثالية، وأنه يجعلنا نرى فيها ألواناً من الجمال لم نرها من قبل.

هناك أنواع أخرى من التصوير (الرسم الزيتى) تصور الحياة والشخصيات. ففي استطاعة الفنان أن يصور موت «يوليوس قيصر»، واللحظات المشيرة للمعركة ومرافق العيش فى الحياة البشرية، وسوف يكون مضمون هذه اللوحة عندئذ معتمداً على ردود أفعال عقلية وتصورات، وانتقادات للحياة مماثلة لتلك التى تجسدها المسرحية أو الرواية. غير أن الاختلافات يفرضها بالطبع على الفنان وسيط التعبير الذى يستخدمه. ففي استطاعته، مثلاً، أن يصور لحظة واحدة من الزمن، على الرغم من أنه يستطيع بواسطة أساليب متنوعة أن يوحى - إلى أحد ما - باللحظات الزمنية السابقة أو اللاحقة، وذلك يحدد على نحو ملموس نطاق قدرته.

وتصوير الشخصيات هو حالة جزئية خاصة من فئة عامة من الرسم الذى يصور الحياة والشخصية البشرية. وموضوعه المباشر هو الشخصية الجزئية لهذا الفرد الذى يصوره على نحو ما يراه الفنان. غير أن الفنان الحق يجاوز دائماً الفرد إلى التصور الكلى الذى يكون الفرد بالنسبة له مثلاً توضيحياً. وهكذا فإن العذاب

والمعاناة من الحياة البشرية بصفة عامة أو فرحها ومرحها أو حزن العصور القديمة، وفساد الرذيلة، والجدية العالية للمجهودات العقلية، وحلاوة النقاء الأخلاقي - جميع هذه الأفكار التي تمثل التصورات العقلية وردود أفعال للحياة، التي تجاوز الفرد الذي تصوره، يمكن للفنان أن يصورها في لوحته.

وفن النحت يشبه من بعض الجوانب فن تصوير الشخصيات. فالتصورات ذاتها للحياة ربما مثلها الرخام الجامد، أو البرونز كما يمثلها المصور على قطعة القماش. فتمثيل الآلهة عند اليونانيين القدماء كانت خاصيتها الرئيسية صفاء وهدوء وسكون جليل، أنه هدوء تلك الموجودات البشرية. لكن هناك فارقاً هاماً يؤكد النقاد، في العادة، وجوده بين التصوير (الرسم) والنحت. لقد قيل أنه على حين أن التصوير (الرسم) يستطيع أن يصور درجات دقيقة للانفعال العابر، والملامح السريعة، والابتسامة الباهتة، والفوران المؤقت للدهشة، أو الغضب، أو الحزن، فأن النحت يجعل من المستحيل تمثيل الحالات المؤقتة من المشاعر، فهو يستطيع أن يصور فقط السمات الدائمة للشخصية مثل: الصفاء، عمق العقل، القداسة، سمو الهدف الأخلاقي وما إلى ذلك. ولا بد أن نترك لنقاد الفن شكل الحدود المتنازع عليها بين الفنون. غير أن طابعها العام المشترك بوصفه تصورات ممتزجة مع مدركات هو كل ما علينا ملاحظته من وجهة نظر الفلسفة الجمالية الاستطبيقية.

والأعمال الحديثة في فن النحت التي تستحق الاهتمام من وجهة نظر النظرية الجمالية (الاستطبيقية) هي أعمال «رودان» التي تنطلق من الفكر^(١). فنحن نرى

(١) أوجست رودان Auguste Rodin (١٨٤٠ - ١٩١٧) نحات فرنسي تهتم أعماله بالشكل البشري. ولكنها تنزع إلى التعبير عن «فكر» تجريدى الطابع. ولهذا كانت أشبه بالجسر بين الرمزية الأدبية التي طبع عصره وبين فن القرن العشرين الموغل في التجريد. من أروع آثاره «المفكر» عام ١٨٨٠ و«القبلة» عام ١٨٨٦ (المترجم).

الرأس البشرى ينبثق فى أعماله من كتلة فجأة من الممر لا شكل لها. ويمثل التمثال فكرة التفكير الذى ينبثق من المادة، ويرتفع فوقها. وهاهنا يكون لدينا تصور مجرد عال يستخدمه الفنان كمضمون عقلى. والتمثال، من هذه الوجهة من النظر، هو مثال رائع على نظريتنا فى الجمال. لكن من المشكوك فيه أن يتجسد التصور المجرد هنا، ويمتزج امتزاجاً أصيلاً مع المجال الإدراكى. فإذا لم يطلق أى اسم على هذا التمثال، وإذا لم يقل أحد ما الذى يمثله فمن المشكوك فيه إلى أقصى حد أن نستطيع فهمه. وبمجرد ما يقال لنا أنه يمثل الفكرة فان تصور الفنان يصبح واضحاً وبسيطاً. لكن بدون هذا التفسير سنكون فى حالة ضياع. وهذا يعنى بالضرورة أن التصور ليس ممتزجاً امتزاجاً أصيلاً بالمدرجات. فلا بد له أن ينطبق على المدرجات بطريقة خارجية بواسطة العقل المتأمل؛ وفى تأملنا للتمثال يظل خارجياً كتفسير عقلى، وإذا اختلفت الطريقة، فلن يكون له معنى. فالواقع أن التمثال مجازى أو رمزى وإلى هذا الحد يكون نموذجاً للجمال الناقض.

ويرتبط بفن النحت جمال الجسم البشرى، فمن الطبيعى أن يقع فى نطاق ما نناقشه الآن. لأنه كما أن مصوّر المناظر الطبيعية يعيد انتاج وتعزيز جمال المناظر الطبيعية، فكذلك النحات يعيد انتاج وتعزيز جمال الجسم البشرى، وأكثر ألوان المضمون العقلى أهمية هنا تتألف من تصورات: التوازن، والتناسب، والوحدة العضوية الحية. وجمال الجسم البشرى هو ما يكون فيه جميع الأجزاء وهى تتطور نحو غاية واحدة، حياة الكائن الحر كله. أما الجسم الذى لا تناسب فيه، أو الجسم الذى تكون فيه الساقان أطول جداً بالنسبة للجذع. أو الجسم الذى تكون فيه عضلات الذراع أو الفخذ مكتنزة أو زائدة فى نموها، بينما يكون الفخذان نحيفتين أو ضامرين، يكون جسماً غير جميل لأنه يناقض فكرة توازن الانسجام. وبدلاً من أن تتناسق جميع الأجزاء وتسهم فى تحقيق الغاية المشتركة، نجد لدينا ظهور جزء

واحد يؤكد نفسه على حساب الكل. أن فكرة التطور المتساوى والمتوازن لجميع الوظائف البشرية هي إحدى الأفكار التي كانت مثلاً أعلى خصوصاً عند اليونان، وربما كان هذا هو السبب، إلى حد ما، الذي جعل العبقرية الفنية اليونانية تبلغ أعلى انجازاتها في فن النحت.

وربما أشرنا إلى أن التوازن المحض، والتناسب، والتطور المتساوى لجميع الأجزاء يمكن بلوغه بسهولة في جسم الحيوان مثلما يمكن بلوغه بسهولة في جسم الإنسان. ومن ثم فهي لا يمكن أن تشكل ماهية الجمال الخاص بالجسم البشري من حيث أنه يختلف عن جمال النمر أو الحصان. فالجسم البشري منتصب يحكمه الرأس. ولا مجال للتشكيك في أن هذه الواقعة تخدم، من الناحية الجمالية، في أنها توحى بروحانية الإنسان، وهي هنا في انتصاب القوام، وسيطرة الرأس، وهكذا يكون لدينا امتزاج كامل بالمدرجات أي أنبثاق تصور في الذهن فوق المادة التي حاول «رودان» أن يبعد عنها بطريقة مجازية فحسب في تمثاله «المفكر». وهذه النتيجة الاستطيقية تشكل طابع جمال الجسم البشري كله. وتناسب الأجزاء وتوازنها توضحها هذه الفكرة، التي تكف عن أن تكون مجرد صفة فزيقية، لتصبح توازناً وتناسباً لكل ملكات الإنسان: الروحية والفزيقية. وهذا هو الذي يؤلف جمال الشكل البشري الكامل.

وينظر، في بعض الأحيان، إلى جمال الوجه البشري منفصلاً عن الشكل البشري ككل. والسبب أن للوجه والرأس جمالاً خاصاً بهما، وهو ما تبرزه التماثيل النصفية. ويمكن أن يتألف جمال الوجه من تناسب الأجزاء وانتظام الشكل والقسمات، ومن ثم فتفسيره شبيه بتفسير جمال الجسم بصفة عامة. لكن طالما أن الوجه هو المستقر الخاص للعقل والطباع، فأن الجمال الذي ينحصر في

مجرد الانتظام والتناسب يشعر المرء عادة، بالخلو - إلى حد ما - من المتعة. إذ ينبغي أن يكون في الوجه ما هو أكثر من ذلك. فنحن نفضل الوجه الذي يكشف عن درجة عالية من الذكاء والخيرية الأخلاقية والعقلية عند الشخص. إذ ترجع القيمة الاستطيقية إلى تمثل ادراكى لأفكارنا العقلية والأخلاقية التي هي التصورات. ولهذا السبب فإن الوجه البشرى الفاسد أو المنحرف له أيضاً أغراء استطيقى، ويقال عنه في العادة أنه قبيح، لكن له قيمة استطيقية كما أنه يؤدي إلى ظهور متعة استطيقية. فالوجه الشرير على الأصالة يلفت انتباهنا، وعلى الرغم من أننا ننفر منه كما نستهبجنه أخلاقياً، فأنا لا نستطيع أن نرفع أعيننا عنه، إذ تجذبنا إليه صفته الاستطيقية. ومن ثم فإن الوجه المعبر عن الشر، كموضوع لرسام الأشكال البشرية أو النحات، لا يقل من هذه الزاوية عن وجه القديس.



الفصل العاشر

«مشروعية الأحكام الجمالية»

مشروعية الأحكام الجمالية

أنا أعنى بالحكم الجمالى أى حكم يثبت أو ينفى أن شيئاً ما جميل . أو أن شيئاً ما أكثر جمالاً من شىء آخر . مثل : «هذه الوردة جميلة»، «هذه الصورة ليست جميلة»، «هذه القصيدة أكثر جمالاً من تلك» ... الخ . وتُعدُّ أحكاماً مثل : «هذه القصيدة رومانسية، أو غنائية، ممتازة، أو مأساوية ... الخ» - أحكاماً استاطيقية، من حيث أن ما تثبته هو ببساطة أن القصيدة جميلة فهذه الصفات كلها تندرج تحت مصطلح عام هو «جميل» . لكن من حيث أنها تثبت أن القصيدة هى تنوع خاص لما هو جميل، فأنها تذهب إلى ما وراء الحكم الجمالى الخالص وتجاوزه، ولا يمتلك مضمونها مشروعية كلية للناس جميعاً ما دامت التنوعات العامة لما هو جميل غير قابلة للتعريف العلمى، كما أنها توحى بمعانى مختلفة عن الأفراد المختلفين . ومن ثم فإن هذه الأحكام يمكن ردّها - بالنسبة لأغراضنا، إلى شكل الحكم البسيط الذى يقول: «القصيدة جميلة»، ففى هذا الشكل وحده تكون مشروعيّتها قابلة للتبرير .

وأنا أعنى بمشروعية الأحكام الاستاطيقية حقيقتها عند الناس جميعاً . عندما أقول: «هذه القصيدة جميلة»، فأنى لا أقصد أننى فقط أحب هذه القصيدة، وإنما أطلق حكماً عاماً، لا بالنسبة لى وبالنسبة لىولى الشخصية، ما أحب وما أكره، بل بالنسبة للقصيدة، فأنا أزعم أن حكمى صادق، وأنه ينبغى على الآخرين أن يتفقوا معى فيه . وإذا ما اختلفوا معى فى هذا الحكم، فإما أن يكونوا مخطئين أو أن أكون أنا المخطئ . وإما أن يحكم عليهم بفساد الذوق أو يحكم علىّ مثل هذا الحكم .

فهناك صواب وخطأ في هذا الموضوع. فالمسألة ليست مسألة مجرد ذوق شخصي، وبذلك تختلف الأحكام الاستطبيقية عن أحكام مثل «لحم البقر لذيذ»، فمثل هذا الحكم، على الرغم من أنه يقال على شكل قضية عن لحم البقر، فإنه في الحقيقة ليس سوى قضية عن أشياء أميل إليها بصفة شخصية. فلو أن شخصاً آخر أكدَّ على العكس أن «لحم البقر ليس لذيذاً» فليس في استطاعتي أن أفترض، جاداً، أن هذه النظرة خاطئة، لأنني أعرف أن لحم البقر يمكن أن يكون لذيذاً وغير لذيذ في وقت واحد! لذيذ بالنسبة لأولئك الذين يحبونه، وغير لذيذ بالنسبة لأولئك الذين يكرهونه.

والشعور القوي بأن هناك صواباً وخطأ في الأحكام الاستطبيقية يستمر رغم القول بأن أناساً مختلفين لا يتفقون، إلى حد كبير، في تجاربهم الاستطبيقية. فإذا أكد شخص ما أن الوردة حمراء، فلا أحد سوى شخص مصاب بعمى الألوان سوف يتنازعه في هذه الحقيقة. أما أن يكون شيء ما جميلاً أو غير جميل فذلك حكم قابل للنزاع والخلاف. غير أن جميع المتنازعين في مثل هذا الخلاف يعتمدون، بطريقة ضمنية، على أساس واحد هو أن الشيء إما أن يكون في الواقع جميلاً أو غير جميل، وأن هناك رأياً صواباً ورأياً خاطئاً في هذا النزاع. أعني أنه على الرغم من اختلاف الآراء، فإنهم جميعاً يفترضون مبدأ مشروعية الأحكام الاستطبيقية.

وحتى في مشكلات الجمال هناك مدى معين، بالطبع، يسمح بوجود ميول الحب والكراهية الشخصية. فبعض الناس يفضلون قصيدة كيتس^(١) المسماة

(١) جون كيتس John Keats (١٧٩٥ - ١٨٢١) شاعر إنجليزي يعتبر أحد زعماء المدرسة الرومانسية، ونجماً من ألمع نجوم الشعر الغنائي في الأدب الإنجليزي. عرف ببراعة التصوير، وصدق العاطفة، وبالاكتراث من الاعتماد على الأساطير اليونانية. توفي بداء السل وهو في ميعة الصبا، أشهر آثاره مطولتان ميتولوجيتان دعا الأولى «أنديمون» وقد نشرها عام ١٨١٨. والأخرى «هيريون». ولم يوفق إلى إكمالها (الترجم).

«أنشودة إلى العندليب» عن قصيدة أخرى لنفس الشاعر تسمى «أنشودة إلى جرة يونانية ...»، وربما فضل ناقد آخر القصيدة الثانية على الأولى. وحتى هنا فأن الزعم المضممر هو أن أحد الحكمين لابد أن يكون سليماً. وإن كان لابد أن يُسمح في هذه الحالة بوجود عامل الذوق الشخصي. لكن إذا ما فشل شخص ما، تماماً، في العثور على أى جمال فى أى من القصيدتين، فأننا لا نستطيع أن نسمح بالقول بأن هذا الذوق صواب، بل يدان بأنه ذوق فاسد وأنه مخطئ، وأنه ينقصه الحس الجمالى.

إذا كان إيماننا بمشروعية الأحكام الجمالية لم يبرر، وإذا كان مجرد وهم، فأن الجمال فى هذه الحالة يكف عن أن يكون إحدى قيم الحياة، ويفقد وجودنا أحد مثله العليا الايجابية. وإذا لم تكن الأحكام الجمالية مشروعة، فلن يكون هناك فارق فى القيمة بين موسيقى «بيتهوفن» وأية أنغام فى حانة. ولن يكون هناك أدنى احتمال لرفعة البشر من خلال الجمال، أو الارتفاع بهم من المستوى المنحط والسوقى إلى مستوى أعلى من المثل العليا.

ولابد أن يظهر حل مشكلة مشروعية الأحكام الجمالية، بالضرورة، كاستنباط من تعريف طبيعة الجميل، لقد سبق أن وجدنا أن الجمال يعتمد على امتزاج المضمون العقلى بالمجال الادراكى بطريقة معينة. ومن ثم فهناك شرطان ايجابيان لوجود الجمال:

(١) الشرط الأول أنه لابد أن يكون هناك مضمون عقلى يتألف من تصورات تجريبية غير ادراكية.

(٢) والشرط الثانى أن هذا المضمون لابد أن يكون ممتزجاً مع مجال ادراكى بتلك الطريقة التى يكون فيها العنصران لا يمكن التمييز بينهما. غير أن ذلك لا

يكفى لتفسير الزعم: بأن الأحكام الجمالية مشروعة على نحو كلى. إذ مطلوب شرط اضافى بأن المضمون العقلى سوف يتألف من تصورات صحيحة.

وبمجرد ما نسلّم بأن الجمال هو امتزاج تصورات صحيحة مع مجال ادراكى، فإنه فى هذه الحالة يمكن أن نفسر الأحكام الجمالية البسيطة. فلم يجادل أحد أبداً - باستثناء السوفسطائية - فى أن الحقيقة ملزمة للناس جميعاً. فقد تكون مشكلة لماذا كانت الحقيقة المشروعة على نحو كلى موضع نزاع، ويعتمد النزاع على وجهة النظر التى ننظر منها إلى طبيعة الحقيقة، وهى مشكلة تقع برمتها خارج نطاق علم الجمال ومجال بحثنا الحالى. أما واقعة مشروعية الحقيقة فلن تكون هنا محل نزاع فإذا كان يُنظر إلى الجمال الآن على أنه حقيقة أصبحت مرئية وعينية عن طريق الانغماس فى مجال ادراكى، فإن مشروعية أحكام الجمال تكون قد أصبحت مفسرة تفسيراً كافياً مقنعاً. لكن، ربما قيل أن هذا الحل، لا يفسر إلا الأحكام التقريرية البسيطة للذوق، لكن إذا قارنا أحكام الجمال التى تتخذ صورة «هذا الشيء أكثر جمالاً من ذاك»، لوجدنا أن هناك اختلافات أبعد. وسوف يبدو تعريفنا على أنه يفسر الأسس التى نؤكد بناء عليها، ببساطة، أن شيئاً ما جميل أو غير جميل. لكنه لا ينطوى على أى أساس قادر على تبرير تصور درجات الجمال. فما الذى نعنيه بقولنا أن شيئاً ما هو أكثر جمالاً من شيء آخر؟ وكيف يمكن لنا أن نفسر درجات الجمال، وكيف يمكن تبرير مشروعاتها؟.

لقد وجدتُ أن درجة جمال الشيء الجميل ربما اعتمدت على عامل واحد من العاملين المتميزين أو عليهما معاً. أولاً: - يكون الشيء أقل أو أكثر جمالاً طبقاً لدرجة امتزاج المضمون العقلى مع المجال الادراكى امتزاجاً كاملاً قليلاً أو كثيراً. ثانياً: - يكون الشيء أكثر أو أقل جمالاً طبقاً للقيمة الذاتية للمضمون العقلى الممتزج. وسوف أدرس كل عامل من هذين العاملين على حدة.

أن تعريفنا للجمال يتحدث عن امتزاج المضمون العقلي مع المجال الإدراكي امتزاجاً كاملاً حتى أنه لا يمكن التمييز بينهما. غير أن ذلك لا يعطينا سوى المثل الأعلى الكامل للجمال. مع أن هناك درجات كثيرة من الامتزاج الجزئي في الوجود الفعلي. وإذا ما نظرنا إلى الامتزاج الكامل على أنه حد أقصى، عندئذ فأن الحد الأقصى الآخر سوف يوجد في الفصل الكامل بين التصور والمدرک في القانون العلمي وأمثله. ففي القانون والمثال يكون لدينا الغياب التام للجمال. والترابط الآلي الفضفاض بين التصور والمدرک يبدأ في الظهور في المجاز الأصيل. والواقع أن الرواية المجازية ليست أفضل كثيراً من المثال المحض للحقيقة المجردة التي يرمز إليها في القصة المجازية. لكن ما دام الجانبان لا يوضعان جنباً إلى جنب، على نحو ما يحدث في القانون العلمي وأمثله التطبيقية، بل يوضعان متآنيين، أو بالأحرى، ما دامت الحقيقة المجردة يمكن أن لا توضع بوضوح على الإطلاق. بل قد تترك الوعي بها يوقظه وسائل القصة الجزئية ومن خلالها. في هذه الحالة فأن المجاز بمقدار ما ينطوي على درجة دنيا من الامتزاج بين الجانبي، سوف ينتمى إلى ميدان الفن ويمتلك درجة ما من الجمال. وتوجد درجات كثيرة من الامتزاج الجزئي بين المجاز الخالص والامتزاج الكامل الذي يشكل الحد الأقصى للجمال، بالنسبة لهذا العامل. أن عملاً فنياً مثل تمثال «المفكر» لرودان، مثلاً، ليس مجازاً خالصاً، على الرغم من أننا نصفه بكلمات عامة بأنه مجازي، أنه يميل إلى أن يكون مجازياً بسبب أن تصوره ينعكس ويوجد في الذهن إلى حد ما بعيداً عن مدرکه. لكن ما أن نفكر في هذا التصور بطريقة تأملية، حتى يصبح بالنسبة للمشاهد العادي مندمجاً في الإدراك الفعلي للرأس البشري التي تخرج من الرخام. وعندما يهمل المشاهد التصور على أنه تجريدي، فإنه يستطيع النظر إلى

التمثال ويشاهد تصوره هناك في الرخام. فها هنا تحدث درجة معينة من الامتزاج، ومن ثم توجد درجة معينة من الجمال.

أننا نجد في تحليلنا لجمال المنظر المقدس للغابة، الصمت في ضوء الشمس، وسحب دخان الكوخ المتصاعدة إلى السماء - نرى المضمون العقلي الموجود في السلام، والقدسية، والسكون أو الهدوء، التي يستدعيها المنظر في ذهن المشاهد. وربما حدث للقارىء أن ارتبطت مثل هذه الأفكار ارتباطاً سيكولوجياً مع مثل هذا المنظر. وربما يشكل ذلك هجوماً على هذا التحليل: فقد يقال، أن المجال الإدراكي في هذا المثال لا يحتوى على أية تصورات متمزجة، وإنما يتضمن تصورات مرتبطة (سيكولوجياً) فحسب. وقد يقال أكثر من ذلك أن من الطبيعي أن تؤدي مثل هذه النظرة إلى نظرية ترابطية (نظرية تداعى المعانى) عن الجمال. ولما كانت هذه المشكلة تؤثر في نظرية الامتزاج الجزئى أو الامتزاج الكامل للعاملين اللذين يتألف منهما الجميل. فأنتى أفضل أن أناقشها بشيء من الإيجاز :-

فى رأى أن النظرية الترابطية (تداعى المعانى) عن الجمال تحتوى على العنصر الآتى من الحقيقة: فمن الصواب فى بعض الحالات أن نقول أن التصورات المتمزجة فى مجال ادراكى معين فى الشيء الجميل إنما تأتى أصلاً لترتبط معه بواسطة التداعى. غير أن التداعى المحض للتصورات مع المدركات ليس سوى ارتباط آلى محض بينهما، لا يشكل امتزاجاً ولا يؤدي إلى ظهور الجمال. فقد يحدث أن أربط فى مناسبة غريبة بين زوج من الأحذية وبين فكرة الحرية الأخلاقية. غير أن الأحذية لا تصبح جميلة، بسبب هذا التداعى بين الفكرتين، أو بسبب أن التصور مرتبط مع المدرك، بطريقة خارجية عارضة آلية تماماً. لكن الحالة التالية تحدث أيضاً:

قد يرتبط مركب من التصورات على نحو طبيعى وکلى، ارتباطاً دائماً ومستمرّاً بمجموعة من المدركات، حتى أن التصورات يمكن أن تغرق فى مجرى الزمن فى قلب المدركات، ويصبح الأثنان ملتحمين التحاماً تاماً وكاملاً. وفى مثل هذه الظروف يكون لدينا امتزاج حقيقى، ومن ثمّ جمال حقيقى. ولقد كان مثال المنظر المقدس حالة من هذا النوع، فالترابط بين التصورات والمدركات لم يعد مجرد تداع للمعانى. بل أصبح امتزاجاً. لكننا لا نزال نرى أصل التداعى فى هذا الامتزاج. ولهذا السبب كان الامتزاج غير تام، والجمال ناقصاً، غير أن الامتزاج بمقدار ما حدث فهو حقيقى طالما أننا نشعر بالسلام والقداسة فى هذا المنظر. فنحن لا نفكر فحسب فى هذه التصورات المرتبطة بالمنظر. على نحو ما يحدث عادة فى حالة الترابط الخاص بتداعى المعانى. ومن ثمّ فالحقيقة فيما يتعلق بنظرية الترابط (تداعى المعانى) عن الجمال تبدو على هذا النحو. ففى حالات معينة من الجمال، يسبق امتزاج الفنان التداعى السيکولوجى وربما كان السبب فيه. رغم أننا يمكن أن نبين فى حالات أخرى أن تداعى المعانى لا علاقة له بالأمر. وحتى فى أمثلة الجمال التى كان فيها تداعياً سابقاً للمعانى، فإنه لا علاقة لهذه الواقعة بالجمال. إنَّ امتزاج العناصر، وليس تداعيتها هو الذى يؤدى إلى ظهور الجمال. والواقعة التى نصادف وقوعها، وهى أسبقية التداعى هى محض مصادفة ولا علاقة لها بطبيعة الجميل. ومن هنا فإن نظرية التداعى تخطئ بالنسبة لماهية الجمال عندما تفسره بأمر مصاحبة تصادف وجودها لكنها ليست ضرورية.

والعامل الثانى الذى تعتمد عليه درجات الجمال هو القيمة الذاتية للمضمون العقلى. وبصفة عامة فإن ذلك يسهل فهمه ووصفه. وتحتوى الأعمال الفنية العظيمة على ثروة من الفكر العميق الذى يناهز، مضمون الثقافة الوطنية كلها

تقريباً. أما الأعمال الفنية الدنيا فيكون المضمون الفكرى ضحلاً وهزياً. والتجربة الجمالية في مثل هذه الأشكال الدنيا من الفن التي تحدثها الأشكال الهندسية البسيطة والمنحنيات، والنماذج وما شابه ذلك، يكون فيها المضمون العقلي - معتمداً على أفكار عارية من الانسجام، والوحدة، والنظام، والتناسق، والانتظام، واطراد القانون. وهذه أفكار مبدئية تفترضها سلفاً كل الآبنة العقلية تقريباً. ومن هنا فإن امتزاجها مع المجال الإدراكي لا يظهر إلا درجات دنيا من الجمال؛ والتقرير العام الذي يقول أن قيمة التجربة الاستطيقية - أعنى درجة الجمال - تعتمد على قيمة المضمون العقلي، يلقي قبولاً سريعاً. فهناك اتفاق عام على أن مسرحيات المأساة، عند شكسبير، هي أعمال فنية أعظم من القصائد الغنائية عند هيريك^(١). وأن السبب في ذلك هو أن فكر الأول أعظم وأعمق، في حين أن فكر الثاني تافه. لكننا لو أردنا أن نحدد المراد "بالقيمة" بدقة أكثر من ذلك - أى قيمة المضمون العقلي، فسوف تبدأ مشكلات صعبة في الظهور.

فهل نعنى بقيمة المضمون العقلي حقيقة ما؟ من المؤكد في هذه الحالة أن الفكر غير الحقيقي سوف ينظر إليه كله على أنه لا قيمة له. ومن ثم فالقول بأن تصوراً ما له قيمة يعنى أنه لا بد أن يكون تصوراً صادقاً. ومن هنا فإن حقيقة امتزج التصورات هي شرط الجمال. لكن بين التصورات التي تكون كلها صادقة من الناحية الصورية، أو تكون عينية، هناك بعض التصورات التي ينظر إليها على أنها

(١) روبرت هيريك.. R.Herrick (١٥٩١ - ١٦٧٤) شاعر غنائي إنجليزي. عُرف بقصائده الغزلية وبقصائد أخرى - نظمها في وصف الطبيعة. نشر ديواناً واحداً دعاه "هسبريد" عام ١٦٤٨ عن القصة المعروفة في الميثولوجيا اليونانية عندما ذهب هرقل واستولى على التفاحات الذهبية من حديقة الهسبريد «التي يملكها الإله أطلس» - ... الخ راجع القصة في «معجم ديانات.. وأساطير العالم» تأليف د. إمام عبد الفتاح أمام المجلد الثاني ص ١٣٣ - مكتبة مدبولي بالقاهرة عام ١٩٩٦ (المترجم).

أكثر قيمة من غيرها. ونحن نتحدث عن بعض الحقائق على أنها تافهة، وبعضها الآخر على أنها عميقة، فالفكر لا يوصف فقط بأنه حقيقى أو غير حقيقى، بل يوصف بأنه عميق أو سطحي، أو ضحل، تافه أو هام، ضيق الأفق، أو واسع الأفق .. الخ، كما توصف الحقيقة العميقة بأنها تحمل قيمة أكثر من الحقيقة السطحية؛ وذلك يؤدي إلى ظهور درجة أعلى من الجمال. لكن ماذا نعني بكلمات مثل: سطحي، وعميق، وضيق، وما شابه ذلك؟

إننى لا أنوى محاولة تقديم تعريفات لمعاني هذه الكلمات، لأننى اعتقد أنه ليس هناك تعريفات ممكنة. فهذه المصطلحات هي كلمات فضفاضة غامضة المعنى، وقد جُمعت بطريقة تجريبية. فليس هناك مفهوم دقيق يطابق أيًا منها. ومع ذلك فما زال من الجدير بالذكر أن نشير بصفة عامة إلى نوع القيمة أو اللقيمة التي تسعى هذه الكلمات للتعبير عنها بطريقة غامضة. ونحن نعني بالحقيقة السطحية تلك الحقيقة التي تقع فوق السطح، وهذا شيء واضح ويسهل ادراكه. وتهتم الحقيقة السطحية بالتفصيلات، ولا تنفذ إلى المبادئ الكامنة تحتها. ونعني بالحقيقة العميقة تلك الحقيقة ذات المبادئ الواسعة التي تكون التفصيلات السطحية مجرد أمثلة لها. فأى إنسان يدرك أن التفاحة تسقط على الأرض: لكننا نحتاج إلى عقل عميق لاكتشاف قانون الجاذبية. وكل إنسان يعرف أن الأنانية شر. لكن من ذا الذي يستطيع أن ينفذ إلى المبادئ الأساسية للحياة الأخلاقية ويعلمها...؟ أنه سيكون، فى هذه الحالة، مكتشف الحقيقة العميقة. ونحن نعني بالفكرة ضيقة الأفق، الفكرة التي تكون صادقة داخل حدود ضيقة للغاية، وتكون غير صادقة خارج هذه الحدود. ونعني بالفكرة التافهة تلك الفكرة التي تكون - رغم صدقها من الناحية الصورية - قليلة الأهمية بالنسبة للموجودات البشرية فى مسار حياتهم، فكرة لا تتجاوز حدودها، وليست خصبة لا فى النظرية ولا فى التطبيق. ولسنا نريد أن

نذهب بعيداً مع أمثال هذه التحليلات والمناقشات، فنحن نعتقد أن هناك معان عامة ومألوفة لكلمات مثل: عميق، وتافه، وضيق الأفق. دون أن نقرر أن هذه هي المعانى الوحيدة الممكنة أو أنها تشكل تعريفات دقيقة.

لقد قلنا ما فيه الكفاية لنوضح قضيتنا العامة القائلة بأنه كلما ازدادت القيمة الذاتية للمضمون العقلى، ازدادت درجة الجمال التى ينتجها الامتزاج بالمجال الادراكى. غير أن إحدى نقاط هذه النظرية لا تزال فيما يبدو، معرضة للهجوم. لقد أشرنا إلى أن التصور الخاطيء تماماً (أو غير الصحيح) لا يمكن أن يشكل مضموناً لما هو جميل طالما أنه ليس له قيمة عقلية، ويمكن أن نسوق اعتراضين على هذه العبارة :-

الأول: أنه يمكن انكار هذه الواقعة، وتقرير أن موضوعاً ما، ولنقل عملاً من أعمال الفن، ربما يجسد مضموناً عقلياً زائفاً تماماً، ويظل رغم ذلك جميلاً.

الثانى: قد يُعترض على ذلك بأن مثل هذه النظرية تجعل الجمال خاضعاً للحقيقة ومن ثم تدمر استقلال الجميل.

والآن: أما بالنسبة للاعتراض الأول فمن الضرورى أن لا نقنع أنفسنا بتصور ضيق وصورى عن الحقيقة. فعند عالم المنطق القضية التى تتخذ الشكل «س هى» إما أن تكون صادقة أو غير صادقة، فلو كانت القضية «قيصر ما زال حياً» غير صادقة ومن ثم كاذبة، لكانت الحقيقة هى أن «قيصر ليس حياً». وإذا تصورنا الحقيقة على هذا النحو كانت تعنى الصواب أو الصحيح فحسب.

والحقيقة التى يجسدها الفن العظيم ليست من هذا النوع الصورى الهزيل. ولسنا بحاجة إلى انكار أن كل الحقيقة - فى التحليل الأخير - هى واحدة وتحكمها قوانين اكتشافها علم المنطق. ونحن لا نؤكد وجود نوع خاص من الحقيقة أعلى من

قوانين الهوية والتناقض، وإنما يوجد في الثقافة الإنسانية المألوفة عدد كبير من الجوانب للحقيقة التي يبدو الواحد منها معارضاً للآخر. لكننا نتعرف عليها كلها، مع ذلك، على أنها جوانب حقيقية. وقد يكون الفيلسوف، أو عالم المنطق، قادراً على التوفيق بين هذه الأضداد عن طريق نظريته الميتافيزيقية أو المنطقية. وليس ثمة مبرر يجعلنا لا نفعل ذلك. لكن التصور البشرى يبرز كل يوم هذه الجوانب المتناقضة من الحقيقة وقد يعبر الفن عن جانب أو أكثر من هذه الجوانب. فقد يكون هناك عمل فني يجسد وجهة نظر تشاؤمية عن العالم. وللتشاؤم والتفاؤل معاً ما يبررهما، وهما معاً تصوران حقيقيان عن العالم، رغم أنهما متعارضان من الناحية الصورية. الحياة سعيدة، والحياة أيضاً حزينة وبائسة. الحياة مأساة، ملهاة، كئيبة، مريحة، دنيئة، جليلة، جادة، هازلة، ساخرة، مشيرة للشفقة... الخ وطالما أن جميع هذه المواقف تجاه الحياة هي مواقف حقيقية وأصيلة. فقد تشكل كلها أو بعضها مضمون الفن الجميل. ولا شك أن الوعي الفلسفي التام والكامل، قد يصل إلى تصور للعالم تتصالح فيه جميع المتناقضات الظاهرة عن العالم، وليس ثمة مبرر لم لا تكون هذه الحقيقة الكلية التامة نفسها مضموناً للفن. فالواقع أنه بسبب وجود مثل هذه الكلية في الرؤية عند شكسبير بالتحديد فإننا نطلق عليه لقب أعظم الفنانين الأدباء، فالمضمون الأدبي في مؤلفاته أكثر ثراءً وأشد عمقاً وكلية من المضمون الذي لجده عند الفنانين الأصغر منه الذين يأخذون بنظرة تشاؤمية حصراً، أو نظرة كلية فحسب. لينظروا منها إلى الحياة، لكن جوانب الحقيقة الأقل من ذلك هي أيضاً حقيقة. وقد تشكل مضمون ما هو جميل. ولا يمكن لنظريتنا أن تستبعد أي رد فعل عقلي إنساني طبيعي تجاه العالم من ميدان الجميل باستثناء ما يكون بذاته كاذباً.

لا يزال من الممكن الاعتراض بالقول بأننا نعتزف بالمضمون العقلى للعمل الفنى على أنه جميل فى الوقت الذى نؤمن فيه بأنه كاذب. فمثلاً لا أحد الآن يؤمن بحقيقة الديانة اليونانية القديمة. فليس هناك كبير الآلهة «زيوس Zeus» الذى يتربع فوق جبال الأولمب، ولا الآلهة «أثينا» التى تحرس المدينة العتيقة وتحميها. فنحن جميعاً نعرف أن ذلك كله مجرد أساطير وحكايات غير صحيحة، وليس لها أى أساس. ومع ذلك نعتزف أن تلك الأعمال الفنية التى تجسد تصورات دينية عن الديانة اليونانية هى أعمال جميلة. وبالمثل فى استطاعتنا أن نرى الجوانب الجمالية فى الفن المصرى القديم، أو الفن الهندوسى، أو البوذى، دون أن نكون هندوسيين أو بوذيين أو من أتباع «ايزيس».

ومرة أخرى فإن هذا الاعتراض يقوم على نظرة ضيقة وصورية للحقيقة. أن جمال التمثال اليونانى «الزيوس» لا يتوقف عما إذا كان زيوس موجوداً فى جبال الأولمب أم لا. والقول بأن الأساطير اليونانية كلها ليست شيئاً حقيقياً وإنما هى مجموعة من الحكايات والقصص غير الحقيقية - هذا القول لا علاقة له بالمشكلة التى نناقشها، فالنقطة الهامة هى أن التصورات عن العالم التى تجسدها هذه الحكايات هى - وستظل على الدوام - جوانب حقيقية وأصلية عن العالم. والمثل العليا عن القداسة. والصفاء، والهدوء، والاتزان، والتناسب، والتطور الكامل، وعن بهجة ومتعة حياة الحس - هى وآلاف من الأفكار الأخرى اتجاهات ومواقف من الحياة، لا بد من النظر إليها على أنها تشكل ماهية الديانة اليونانية. وهذه التصورات - وهى تصورات صادقة بالضرورة فى كل عصر - تشكل المضمون العقلى للفن اليونانى. وقل مثل ذلك فى تماثيل بوذا التى وجدت فى سيلان، وبورما، وأماكن أخرى، فلسنا بحاجة إلى أن نكون بوذيين لكى نعتزف بها كمثل

عليا إنسانية أصيلة وحقيقية، هذا الاتجاه الهادىء نحو تأمل عالم الآخرين بصفاء،
يعنى أننا استطعنا التغلب على جميع الصراعات، وجميع الانفعالات الطاغية،
التي تطبعهم جميعاً بطابعها.

ومن المرجح أن يكون من الصواب أنه مع اختفاء دين معين من عالم الفن،
فأنه يميل، إلى حد ما، إلى أن يفقد تأثيره على البشرية. فنحت التماثيل اليونانية لا
يمكن أن يعنى بالنسبة لنا ما كان يعنيه عند اليونانيين القدماء. ومع ذلك يظل
جماله الأساسى قائماً؛ لأن لأفكاره الجوهرية مشروعية كلية. ويظل من الصواب
أن نقول: أن الواجب قد يصطدم مع الواجب، على الرغم من أننا لم نعد نلحق
بطقوس الدفن نفس المغزى الخرافى كما كانت تفعل اثيجونا.

وربما سأل سائل: هل يمكن لتصور يُعتقد أنه صواب، ولكنه فى الواقع
كاذب، أن يكون مضموناً للجمال بسبب إيمان الناس؟. لو صح ذلك فإن الحالة
السيكولوجية للإيمان، وليست الحقيقة الفعلية للتصورات هى التى تناسب
وتتلاءم مع الجمال. ولا بد لنا أن نجيب عن هذا السؤال على النحو التالى: من
الممكن منطقياً أن يجسد العمل الفنى تصوراً كاذباً يمكن أن يوجد وأن يُنظر إليه
على أنه جميل طالما استمر الإيمان بالتصور. لكن ما أن يصبح التصور معروفاً
على أنه كاذب تماماً حتى يتبين لنا أن العمل الفنى المزعوم وليس جميلاً حقاً، بل
أكثر من ذلك أنه لن يصبح جميلاً قط حتى لو اعتقدنا أن مضمونه صحيح. لكن
على الرغم من أن ذلك ممكن منطقياً، فليست له أهمية عملية أو نظرية، لأن مثل
هذه الحالات إما أنها لا تحدث أبداً أو أنها غدت فى عدد ضئيل جداً كاذبة عن هذه
الواقعة الجزئية أو تلك، فربما اعتقد الناس أن الأرض مسطحة عندما تكون فى
الحقيقة كروية، وربما اعتقدوا أن الشمس تدور حول الأرض، وربما افترضوا أن

العدد ١٣ عدد مشئوم، وأن ترديد صيغة سحرية، سوف يقلب الرصاص ذهباً، أو أن روح الموتى تظل قلقة لا تعرف الراحة، لكن تصورات الناس العامة عن الحياة، وعن العالم، وعن ردود الأفعال العقلية التي تشكل المحور الجوهرى للثقافة البشرية لا تكون أبداً كاذبة ببساطة. فهي على الدوام صادقة. والمواقف الكاذبة تماماً تجاه الحياة لا توجد إلا فى الحالات المرضية. وقد يشدد العصر الوثنى على قيمة التعبير عن الذات، وتوكيد الذات، وحياة الحواس. فى حين يشدد العصر المسيحى على انكار الذات، وطمس الذات.. الخ وقد يفكر عصر ما بمنظور كلية القانون وشموله، فى حين يؤمن عصر آخر بحرية الإنسان. وقد يعجب بعض البشر بالقوة، والبعض الآخر بالركة. وقد تسعى حضارة إلى الصفاء والهدوء والسكينة، وقد تبحث حضارة أخرى عن الطاقة والنشاط. وقد نجد شخصاً متفائلاً، وشخصاً آخر متشائماً، وثالثاً كلياً ساخراً. غير أن ردود الفعل العقلية هذه كلها: كالتعبير عن الذات، وطمس الذات والقانون، والحرية، والتفاؤل، والتشاؤم والكلية... الخ هى كلها تقوم على تصورات عقلية تفسر تفسيراً سليماً على أنها جوانب من العالم وهى فى الواقع تصورات صحيحة. وهذه التصورات هى التى تشكل المضمون الرئيسى للفن. وكثيراً ما يؤسس الفن على تصورات سطحية طبيعية أو سطحية أو تافهة، وسوف يكون فى هذه الحالة فنا ضيق الأفق سطحياً أو تافهاً. لكنه لا يتأسس قط - أو من النادر أن يحدث - على تصورات كاذبة كذباً مطلقاً.

لا يبقى أمامنا سوى الدفاع عن نظريتنا ضد التهمة التى تتهمها بأنها تجعل الجميل تابعاً لما هو صادق، وبذلك تدمر استقلال الجمال. والآن فأن الاستقلال المتبادل لعوامل الثقافة البشرية - الحق، والجمال، والخير (الأخلاق) لا يعنى انفصالها المطلق بقدر ما يعنى استقلال السلطة التشريعية فى الدولة الانفصال التام عن بقية السلطات؛ فالدول ككل هى وحدة عضوية تكون الأجزاء فيها تابعة

للكل. وتستهدف الثقافة البشرية القيم المطلقة المترابطة رغم استقلالها. ويعتمد استقلال الجمال عن الحقيقة على ذلك. أعنى على أن الحقيقة لا تظهر في الجميل بوصفها حقيقة أى بوصفها شيئاً مجرداً، وإنما بوصفها جمالاً، لا على أنها معرفة، بل على أنها شعور. فليس هدف الفن تعليم الناس الحقيقة. فقد تم بالفعل تعلم الحقائق الجوهرية للفن، وعُرفت على أنها مجردات. قبل أن يبدأ الفن مهمته. أنه هدف الفن هو جعل هذه الحقائق المعروفة واقعاً فعلياً في تجربة عينية. وهذا التحقق الفعلي هو غاية في ذاته، ويحدث متعة لا تشترك مع متعة وفكر المجرد في شيء فهي متعة موجودة بحقها الذاتي، وهي معروفة بوصفها لذة أو متعة للجميل.

أن الاعتراض ضد النظريات العقلية والتعليمية الواعظية في ميدان الجمال ليس أنها تُدخل حقيقة في ميدان الجميل بل لأنها تدخل في شكلها المجرد العارى، وترد، الفن إلى مستوى الدعاية. ولو كانت مهمة الفن أن يعلم الناس الحقيقة بواسطة الأمثلة العينية أو الرموز، لنتج عن ذلك أن يكون الفن مجرد وسيلة من وسائل الحقيقة. وأنه بمجرد بلوغ الحقيقة، فإن المثل العيني أو الرمزي ينبغي إسقاطه ويتم الاحتفاظ بالحقيقة في صورتها التجريدية؛ وفي هذه الحالة فإن الهدف المطلق للفن يكون تحرير الفكر من تجسده العيني. غير أن الهدف الحقيقي للفن في نظريتنا هو ضد ذلك تماماً، أعنى أنه تطوير الفكر في ميدان عيني، ومن ثم تحقيقه فعلياً. والحقيقة، كحقيقة، لا تُرى على الإطلاق في الفن الكامل، فقد تحولت إلى جمال. وربما قيل أكثر من ذلك - لو كنا نهتم بالمفارقة - أن هدف الفن ليس كشف الحقيقة، بل إخفائها، طالما أن الحقيقة كحقيقة تختفى في الجمال. ومن هنا تكون أهداف الفن مستقلة تماماً عن أهداف المعرفة. وكلما قلَّ وعى الذات بالتصورات التي تنطوي عليها التجربة الاستاطيقية، كان الشعور بالجميل أكثر اكتمالاً، لقد قال

« كيتس » الشاعر الانجليزى: «الجمال هو الحقيقة، والحقيقة هى الجمال». ولم يتهمه أحد بالنزعة العقلية.

هناك اعتراض أخير علينا مناقشته بإيجاز، يقول أن تعريفنا للجمال يقرر أن أى تصورات تجريبية غير ادراكية، أيا كانت، يمكن أن تشكل مضمون الجمال. والآن يمكن أن يبدو أننا نحد على نحو تعسفى من نطاق التصورات المتاحة للمواقف العامة وردود الأفعال تجاه الحياة. والجواب عن هذا الاعتراض هو أنه لا يوجد مثل هذا التحديد. فأى تصور تجريبى غير ادراكى يمكن أن يصلح مضموناً للتجربة الاستاطيقية. لكن الفن يختار تلك التصورات الأكثر عمقاً، وأهمية، وحيوية للحياة البشرية، لأن درجة الجمال تتوقف على قيمة المضمون العقلى. أما التصورات الصورية المحضة مثل: الوحدة والاختلاف، والنظام، والانتظام فهى يمكن أن تكون مضموناً للجمال، على نحو ما رأينا فى جمال الأشكال والأنماط الهندسية. وإن كان الجمال الناتج عنها يغدو ضحلاً. ومن هنا فأن كل فن يسعى إلى تحقيق مضمون عقلى، فإنه يمتلك قدراً عظيماً من الثراء والعمق. ولهذا السبب ظلت «أنتجونا» بالنسبة لنا جميلة، رغم أننا لم نعد نلحق أهمية خرافية بشعائر الدفن، ولدى الفنان الأصيل غريزة نحو العظمة، والعمق، والأفكار ذات القيمة، من الناحية الأزلية، للثقافة البشرية.



الفصل الحادى عشر

ما تبقى من مشكلات

«الاستطيقا»

ماتبقى من مشكلات الاستطيقا

١- العبقرية، التذوق، الالهام.

العبقرية الفنية هي القدرة على انتاج الفن الجميل. أما التذوق فهو القدرة على ادراك الجميل والحكم عليه؛ فالعبقرية هي ابداع الجمال والتذوق هو تقبله؛ والاثنان متحدان من حيث النوع، ولا يختلفان إلا من حيث الدرجة وصفة الأصالة. إذ يختلف الناس فيما يتعلق بالأصالة الذهنية، وإن كان الناس جميعاً يمتلكون قدراً ما من هذه الأصالة. فالقدرة العقلية لعالم الرياضة الأصيل، ولعالم الرياضة الذى يتابع ويفهم فحسب، هما متحدان من حيث النوع. والقدرة العقلية للنفان وللمستمع أو المشاهد هما بالمثل متحدتان، ويكمن التذوق والعبقرية فى القدرة، كيمائياً، على خلط التجريدات بالمدركات فى مزيج من انتاج الجمال وليس من الممكن أن نفسر أكثر من ذلك كيف يحدث مثل هذا الامتزاج فى الذهن، إلا إذا كان من الممكن تفسير كيف يفكر الإنسان. فهما معاً واقعتان نهائيتان للوعى، لكن لاشك أنه يمكن لعلم النفس أن يقوم بتوضيح قوانين عملها إلى حد ما.

أما فكرة الالهام فقد أدت إلى ظهور شىء يشبه الخرافة فى الذهن الشائع. إذ يبدو أن فنانيين معينين قد خلطوا أعمالهم الفنية فيما يشبه لحظات الاثارة الملهمة. فالالهام، اذن، يبدو أمام الفنان نفسه، وأمام أولئك الذين يلاحظون خطواته أنه يأتى من الخارج، وأنه يهبط عليه من مصدر خارجى، بحيث لا يكون مصدره داخل نفسه. وعلى الرغم من أن هذا الوهم ليس عاماً وشاملاً على الاطلاق، ولم يكن أبداً شرطاً ضرورياً لابد منه للانتاج الفنى العظيم، فإنه مع ذلك أحدث انطباعاً عميقاً فى أذهان الناس.

المشكلة هى مشكلة سيكولوجية خالصة؛ لكن من الواضح أن ما يسمى بلحظات الالهام، عند الفنان ترتبط بتلك الظواهر العقلية التى تجمع عادة تحت اسم شائع هو اللاوعى أو اللاشعور. وفكرة اللاوعى لا تفسر شيئاً فى علم النفس، وإنما هى مجاز مناسب جداً توصف به وقائع معينة. وليس ثمة اعتراض على استخدامنا لهذا المصطلح بشرط أن لا ندخل اللاوعى نفسه فى خرافة جديدة - وهناك فيما يبدو بعض الخطر فى أن نفعل ذلك. وليس ثمة شك فى أن أنشطة الانتاج الفنى هى - إلى حد كبير جداً - أنشطة لا شعورية. أن الفلاسفة ورجال العلم يسيرون عادة فى عملياتهم العقلية فى ضوء تام للوعى؛ فيهتمون، عن وعى، بعملياتهم العقلية، وبخطواتهم التى تؤدى بهم إلى نتائجهم. من المرغوب فيه أن نكون على وعى، عندما نستدل، بكل خطوة، نصوغها فى عملية الاستدلال حتى نفحص مشروعيها المنطقية. إذ لا بد من اختبار كل حلقة فى السلسلة. ومن هنا فإن رجال العلم والفلاسفة وكل من يستدل بصفة عامة، يعتادون أن يجلبوا إلى بؤرة الشعور أو الوعى جميع الخطوات المتوسطة فى عملياتهم العقلية. لكن ليست هناك ضرورة لمثل هذه العمليات بالنسبة للفنان. فالنتيجة ذاتها بالنسبة إليه، أو النتاج الذى تشكل، هى كل ما يهمه، أما كيف وصل إلى هذه النتيجة فهذا أمر لا أهمية له. فالفنان لا يهتم بالخطوات المتوسطة، بل أنها تحدث فى ذهنه دون أن يلتفت إليها. فهى تحدث فى الظلام أو فى اللاشعور. والنتيجة هى أن الفنان فى كثير من الحالات لا يعرف كيف وصل إلى هذه النتائج، فهى تبدو كما لو كانت قد قفزت إلى ذهنه فجأة من مكان مجهول، وهكذا تظهر فكرة الإلهام.

غير أن هناك معنى آخر تستخدم فيه كلمة الالهام أحياناً. فنحن نتحدث عن العمل الفنى على أنه ملهم أو غير ملهم، ونحن فى هذه الحالة نشير إلى العمل

الفنى الكامل نفسه، لا إلى الطريقة التى أنتجته، والالهام بهذا المعنى ليس سوى كلمة أخرى مساوية للقيمة الاستطيقية العالية. والواقع أننا نعنى بالعمل الفنى غير الملهم، ببساطة شديدة العمل غير الجميل.

ويبدو أن شرط الامتزاج بين التصورات والمدرجات يتم لسبب ما فى بعض الأحيان بنجاح، فيما يسمى بالعقل اللاواعى، أكثر مما يتم فى ضوء الوعي الكامل. ومحاولة أخذ تجريد عقلى معين، عن عمد ووعى، لمزجه بمجال ادراكى، تبدو بصفة عامة، محاولة فاشلة، وهى عرضة لأن تنتج إما عملاً مبالغاً فى عقلانيته بطريقة يائسة، أو عملاً «غير ملهم». والنتيجة هى الخلط الآلى بين التصورات والمدرجات، لا المزج الكيمائى بينهما. ويبدو أن بوثقة العقل الذى ينتج الجميل تغوص بعيداً فى أعماق الشخصية، فى جذور وجودنا، وليس على سطح هذا الوجود. والفنان الأصيل يمزج التصور مع المدرك على نحو طبيعى وبلا وعى. إذ يتم العمل فى اللاوعى، وعندما ينبثق إلى نور الوعي يبدو كعمل كامل مكتمل، كرؤية عينية.

٢. مشكلة الإحساس الاستطيقى

كان هناك ميل فى الماضى لحصر المجال الادراكى فى الجمال فى حواس فزيقية معينة واستبعاد الحواس الأخرى. وأكثر أنواع القسمة شيوعاً للحواس من هذه الوجهة من النظر هى قسمتها إلى ما يسمى بالحواس الروحية أو العليا وهى حاسة البصر وحاسة السمع من ناحية، والحواس الدنيا، أو الحيوانية من ناحية أخرى مثل حاسة التذوق، وحاسة الشم، وحاسة اللمس. ثم قيل على نطاق واسع أن الجمال لا يتمنى إلا إلى مجال المناظر والأصوات. أما احساسات التذوق، والشم واللمس فقد يسر بها صاحبها، لكنها لا يمكن أن تكون جميلة من هذه الوجهة من النظر

لأن الحواس التى تنقلها إلينا ليست حواساً استيطيقية. ولقد تبنى هيجل والفلاسفة القدامى هذه النظرة. أما الاتجاه السائد الآن بين الاستاطيقيين فهو يشك فى صحة هذه النظرية، ويذهب إلى أن الحواس الخمس جميعاً يمكن أن تؤدى إلى ظهور الجمال.

والآن فليس هناك مبرر قبلى Apriori يمكن تقديمه لحسم هذه المشكلة. فليس هناك شىء فى الخصائص الذاتية للحواس المختلفة يجعلها استاطيقية أو غير استاطيقية. وليس ثمة مبرر عقلى مقنع يمكن أن يقول لنا لماذا تستبعد حواس التذوق، والشم، واللمس من ميدان الجميل ولا يمكن حسم هذه المشكلة إلا بناء على أسس تجريبية. فنحن نعرف عن طريق الشعور الاستاطيقى أن الأشياء المرئية والمسموعة كثيراً ما تكون جميلة، فهل نعرف عن طريق الشعور الاستاطيقى أن الأشياء التى نشمها أو نتذوقها أو نلمسها ليست جميلة على الإطلاق؟ ألا نشعر أن روائح معينة جميلة؟ ألا نشعر أن بعض الطعوم جميل؟

لا شك أن مشاعر الروائح، والطعوم، واللمس تعطينا متعة. لكن هل نشعر بهذه المتعة بوصفها شيئاً جميلاً أو أنها شىء مقبول فحسب؟

هذه الأسئلة تحل نفسها فى السؤال الآتى: هل نحن نشعر أن بقية الناس ينبغي عليهم أن يتفقوا معنا فى هذا الشعور بالمتعة؟ لا شك أن هناك من بين النماذج والأمثلة العظيمة والسامية للجمال الموجودة فى الفنون الجميلة أن نطالب الآخرين بالاتفاق معنا فى الحكم، وإذا كان هناك شخص لا يرى أى جمال فى مسرحية «هاملت» فأتنا لا نتردد فى أن نصفه بفساد الذوق. لكن إذا ما كانت رائحة «التوباكو» تسرنى، فهل أطلب من الآخرين أن تسعدهم هذه الرائحة أيضاً؟ وحتى إذا ما كان هناك اتفاق عام على أن للأريج رائحة زكية، كما هى الحال فى بعض

الزهور مثلاً، أئنبغى علينا حقاً أن نتهم أى شخص لا يحب هذه الرائحة بأنه فاسد الذوق؟ أنا لا أعتقد ذلك^(١). والنتيجة المستخلصة هى أن أمثال هذه الروائح. رغم أنها سارة عند معظم الناس، فأنها ليست جميلة. وواقعة أن الشعراء يستمدون كثيراً صور الرائحة فى شعرهم ليعززوا بها جاذبية عملهم، لا تبرهن على شىء. فليس ثمة ما يمنع الشاعر من أن يزخرف الجميل بما هو مقبول. وفضلاً عن ذلك، على نحو ما سأبرهن بعد قليل، فقد تكون إحساسات معينة ضرورية لجمال شىء ما دون أن تكون هى نفسها جميلة إذا ما أخذت بمفردها. ولقد أشرتُ بالفعل فى فصل سابق إلى أنه على الرغم من أن الأذواق فى الطعام والشراب، يُنظر إليها أحياناً على أنها أذواق رفيعة أو رديئة، ومن ثم على أنها، بمعنى ما، صواب أو خطأ، وعلى أنها عليا أو دنيا - فأن هذه الواقعة يمكن تفسيرها على أسس لا علاقة لها بالشعور الاستطيقى. وإذا كانت متع الشراب والطعام يُسمح بأن توصف بأنها جميلة، فأين ينبغى علينا أن نقف؟ لماذا لا ينبغى أيضاً أن نزعّم بأن المتعة الجنسية جميلة؟!.

لكن يمكن الإشارة إلى أنه من المشكوك فيه إلى أقصى حد ما إذا كانت الاحساسات البصرية والسمعية، بما هى كذلك، جميلة، فالأشياء أو الموضوعات البصرية جميلة. لكن أئمكن أن يكون الاحساس البصرى المحض جميلاً؟ لقد سبق أن رأينا مبرراً قوياً للشك فى أن اللون، بما هو كذلك، يمكن أن يكون جميلاً. وتوحى هذه الملاحظة أن حل مشكلة الاحساسات الجمالية ربما كان على النحو التالى: أن الاحساسات المحض سواء أكانت بصرية أو سمعية، أو ذوقية، أو

(١) قارن الملاحظة الشاقبة لبوزانكيت (فى كتابه «تاريخ الاستطيقا» الفصل الأول ص ٨) التى تقول أنه «إذا ماكان لشيء فى مجال الروائح قيمة تشبه قيمة الجمال، فلن تكون رائحة «الكولونيا» بل روائح مثل رائحة النباتات المتفحمة، ورائحة البحر، أعني الروائح التى ترتبط ارتباطاً عالياً بالأفكار». (المؤلف).

شم أو لمس قد تكون سارة، لكنها لا تؤدي بذاتها إلى ظهور التجربة الاستيقية (الجمالية).

إننا لا ننسب جمالاً إلى الاحساسات إلا عندما تتشكل فى مدرجات، عندئذ ترانا نعزو الجمال إلى هذه المدرجات. ومن هنا فعلى الرغم من أن اللون والرائحة، والتذوق، بما هى كذلك، ليست جميلة، فأن كل احساس، وأى احساس، من هذه الاحساسات يمكن أن يدخل فى تركيب المدرجات الجميلة. ولو صحَّ ذلك فأن جميع الحواس سوف توضع على قدم المساواة فيما يتعلق بطابعها الجمالى^(١).

وهذا الحل للمشكلة الذى أعتقد أنه حل صحيح، ينبغى أن يفهم على النحو التالى: الاحساس المحض، ولنقل الاحساس باللون، لا يمكن أن يكون جميلاً. لكن عندما يدخل اللون كعنصر فى المدرك، فأن المدرك يمكن أن يكون جميلاً، وربما كان اللون من العناصر الجوهرية المكونة للجمال. أريد أن أقول أننا عندما ننكر أن يكون اللون وحده جميلاً، فأننا لا نعنى بذلك أن اللوحة الملونة ربما كانت جميلة أيضاً، لو أنها رسمت بالأبيض والأسود، أو أن اضافة اللون هى مجرد اضافة لما هو مقبول، أو شائع. لقد كان يظن، عادة، أن انكار جمال اللون، ينطوى على مثل هذه النتيجة. وطالما أن هذه النتيجة مرفوضة غريزياً، أن قليلاً أو كثيراً، بوصفها كاذبة أو لا معقولة من حيث انطباقها على فن التصوير (الرسم الزيتى)

(١) أنا أتحدث هنا عن الألوان والطعوم... الخ بوصفها احساسات، وأنا لا أعني بذلك أن لدينا احساسات حاصة، طالما أن الاحساس الحالص - كما رأينا، لا يمكن الوصول إليه. وادراكنا لبقعة اللون المحض هو بغير شك مدرك، طالما أن لها شكلاً مكائياً، ويمكن تمثيلها، من الناحية الصورية عن المدرجات الأخرى. أن ما أعنيه هو أن هذه المدرجات الأولية، مثل بقع اللون، والأصوات أو الطعوم الفردية، التى تقترب من الاحساسات الحاصة، ليست جميلة. ولا أعتقد أن هاك أي حلط سوف يحدثه استخدامي هنا لكلمة الاحساس بهذا المعنى (المؤلف).

لذلك فإن انكار جمال اللون الذي يفترض أنه ينتج عنها، يكون قد تمّ دحضه وتفنيده عن طريق برهان الخلف *a reductio ad absurdum*.. وسوف تظهر المغالطة في هذه الحجة إذا ما تأملنا واقعة أن كل شيء أو موضوع جميل هو عبارة عن مدرك اختلط بعدد من الاحساسات، وليس ثمة احساس من هذه الاحساسات، إذا ما أخذ منفصلاً، يمكن أن يكون جميلاً. لكن طالما أننا لا نستطيع أن يكون لدينا المدرك كله بلا احساسات، فإنه ينتج من ذلك أن الاحساسات هي عناصر جوهرية في جمال المدرك كله. ومن ثم فمن المؤكد أن لون الصورة هو جزء من جمالها. ومن السهل جداً أن نتخيل حالة يضع فيها المضمون العقلي للمنظر الطبيعي، جزئياً، على واقعة أن سلسلة جبال معينة يتم تصويرها في الصورة على أنها بعيدة جداً. وهذه المسافة البعيدة للجبال يتم تصويرها باللون الأزرق المعتم. المضمون العقلي للوحة، ومن ثم سيكون جمالها مستحيلاً في هذه الحالة بدون اللون، وعندما نقول أن اللون، في مثل هذه الحالة، جزء جوهري من الجمال، فأنا نجد أن هذا القول يتسق تماماً مع انكار أن يكون الاحساس المحض باللون جميلاً.

ومن المرجح أن يكون الاحساس بالرائحة، والطعم، واللمس في نفس وضع اللون. إذ مهما كان اللون البسيط احساساً فزيقياً ساراً، فإنه ليس جميلاً، لكن مع اجتماعه بالعناصر الحسية الأخرى، فإنه قد يشكل جزءاً أساسياً من جمال الموضوع. وهكذا نجد أن الحواس الخمس تقف على أساس استطيقى واحد. فمن المسلم به أن التذوق، والشم، واللمس قد تكون حواساً استطيقية. ونحن نصل إلى هذه النتيجة دون أن نقع في وضع محير ومربك نكون فيه عاجزين عن أن نضع تمييزاً بين جمال الموسيقى، والمذاق الحلو للسكر.

على الرغم من أننا نجد بهذا الشكل أن حاستى الابصار والسمع، ليس لهما أولوية جمالية خاصة فى نظريتنا، فمع ذلك سوف نسلّم فى التطبيق أنهما أعظم الحواس أهمية فى ادراك الجمال. فجميع الفنون الجميلة إما أن تلجأ إلى الابصار أو إلى السمع، فنحن نرى اللوحات، ونستمع إلى الموسيقى. وليس هناك فن ندركه أولاً عن طريق الشم أو الطعم أو اللمس. فالاحساس بالطعم أو الرائحة أو اللمس لا يمكن أن تدخل فى نطاق الفنون الجميلة إلا بطريقة غير مباشرة. فقد تبدو اللوحة عن نهر الجليد باردة. ويوجد الانطباع بالوحدة فى فن المعمار أو فن النحت الذى يتضمن بطريقة غير مباشرة احساسات اللمس. غير أن هذه الأهمية الكبرى لحاستى الابصار والسمع فى مجال الجمال ليست مناسبة للنظرية الاستيطيقية، لأنها مجرد حالة جزئية لقاعدة عامة، فالعينان والأذان حواس بالغة الأهمية بالنسبة لكل وعينا بالعالم الخارجى. فعن طريق هذه الحواس نظفر بمعرفة أكثر مما نظفر به عن طريق الحواس الأخرى. وقد يعترض البعض فيضعون احساسات اللمس على قدم المساواة مع احساسات البصر والسمع فيما يتعلق بمعرفة العالم الخارجى. وإن كان من المؤكد أن احساسات الذوق والشم أقل أهمية. فمن الطبيعى أن تكون لتلك الحواس التى تقوم فى التطبيق بنصيب الأسد فى ادراكنا العام للموضوعات - من الطبيعى أن تكون لهذه الحواس أهمية كبرى فى ادراكنا للجمال. غير أن هذا القول لا علاقة له بالوضع النظرى للحواس فى النظرية الاستيطيقية.

يبقى فقط أن نضيف أن الحاسة الداخلية أو حاسة الاستبطان، التى أهملها الاستاطيقيون فى الماضى اهمالاً تاماً، لابد أن توضع من الآن فصاعداً على قدم المساواة مع الحواس الخارجية بوصفها تتعاون معها فى انتاج الجمال؛ فالاستبطان هو احساس جمالى استاطيقى أثبتناه مراراً طوال هذا الكتاب.

٣. الجمال النفسى

أشرنا فى فصل سابق إلى أننا عندما نتحدث عن بعض الناس بصفاتهم يملكون خُلُقاً جميلاً أو روحاً جميلة؛ فأنا لا نعنى دائماً أن سلوكهم الأخلاقى جيد.. وإن كان الحديث يتضمن بصفة عامة، كحقيقة واقعة، أن سلوكهم الأخلاقى جيد. وحتى ذلك فإنه ليس صحيحاً بشكل عام، إذا ما أخذنا كلمة الجميل لتغطى كل انطباع جمالى أو استاطيقى. إذ لا شك أن فى ذهننا شخصية الشيطان عند ملتون^(١) بوصفها شخصية مهيبة، والمهابة نوع من أنواع الجمال. لكننا عندما نتحدث فى حديثنا المألوف ونقول عن شخص أن خُلُقَه جميل، فأنا نعنى كذلك أننا معجبون بسلوكه الأخلاقى. لكنى سبق أن أشرت إلى أنه ليست كل الشخصيات ذات السلوك الأخلاقى الجيد يقال عنها أنها جميلة، وقلت أنه لا بد أن يكون هناك مبرر يبرر لنا لماذا تعطينا بعض الشخصيات من أصحاب الخُلُق الجيد انطباعاً استطيقياً، فى حين أن أنواعاً أخرى من هذه الشخصيات لا تعطينا هذا الانطباع. فى استطاعتى، فيما اعتقد، أن أشير الآن، فى ضوء نظريتنا المتطورة عن الجمال إلى مثل هذا المبرر وهو كما يلى: الشخصيات الجميلة هى تلك الشخصيات التى يبدو الامتياز أو السمو الأخلاقى طبيعياً بالنسبة لها. كما لو كان قد ولد معها، أو أنه جزء من شخصيتها الداخلية بحيث تتصرف على نحو تلقائى وبلا جهد. فهى شخصية خيرة تماماً مثلما تكون الزهرة جميلة، وليس لأنها تحاول أن تكون كذلك، وإنما لأن من طبيعتها أن تكون كذلك. فحيثما شعرنا أن السمو

(١) جون ملتون (١٦٠٨ - ١٦٧٤) شاعر انجليزى يُعد أعظم شعراء الانجليز بعد شكسبير. رحل إلى إيطاليا (١٦٣٨ - ١٦٣٩) فلما عاد إلى إنجلترا وجدها على شفا حرب أهلية، فأنصرف إلى كتابة المقالات دفاعاً عن الحريات السياسية والدينية. وفي هذه الفترة كف بصره (عام ١٦٥٢) أعظم أعماله «ملحمة الفردوس المفقود» عام ١٦٦٧، و«ملحمة الفردوس المستعاد» عام ١٦٧١ (المترجم).

الأخلاقى يكتسب، ويحتفظ به بصراع وجهد، وبالسيطرة القاهرة على الدوافع الشريرة، فاننا فى هذه الحالة لا نقول عن هذه الشخصية عادة، أنها جميلة، بالغاً ما بلغ عمق اعجابنا بالأسس الأخلاقية التى تسير عليها الشخصية. فهى تلجأ إلى حسنا الأخلاقى لا الجمالى؛ فالرجل المهذب، المتواضع، غير الأنانى، على نحو طبيعى لا شعورى، لأنه فيما يبدو بلا دوافع مضادة - مثل هذا الرجل نقول عنه أنه شخصية جميلة. أما الرجل الأنانى بطبعه، المغرور، الفظ، دون أن يكون هناك مبدأ يسيطر على هذه الميول الشريرة، فلا يمكن أن يقال عنه، عادة، أنه شخصية جميلة، ويبدو أن السبب هو ما يأتى :-

المبادئ الأخلاقية عبارة عن تصورات مجردة، وحيثما ظهرت هذه المبادئ فى حياة الإنسان يوصفها مبادئ، وحيثما أقام الشخص سلوكه على أساس هذه المبادئ عن وعى، وظل التجريد تجريداً ولم يمتزج بالمجال الادراكى، الذى يتألف من مشاعره، وعواطفه، وأفكاره وشخصيته بصفة عامة فلن يعطينا فى هذه الحالة أى انطباع استيطيقى. لكن رأينا أفعال المرء الخيرة طبيعية بالنسبة لشخصيته ويقوم بها بغير جهد، وبوعى ظاهر بالمبدأ، فأن التصورات الأخلاقية المجردة فى هذه الحالة تمتزج امتزاجاً كاملاً وتاماً بالمجال الادراكى لشخصية هذا الإنسان؛ ولا تظهر كتجريدات مفروضة عليها من الخارج ومن ثم منفصلة عنها. عندئذ يكون لدينا انطباع بحضور جمال الشخصية إلى جانب السمو الأخلاقى.

٤- مكان الجميل فى الحياة

المكانة السامية التى يشير إليها الفن والجميل، عادة، فى الحياة البشرية، يبررها بصفة عامة واقعة أن الجمال قيمة مطلقة. فإذا قلنا أن لمملكة الروح حدوداً مشتركة مع مملكة القيم المطلقة، فاننا نعيّن بذلك مفهوماً واضحاً ومحدداً لكلمة الروح التى كثيراً ما أسىء فهمها، فالروح هى دائرة القيم المطلقة. والروحى فى الإنسان هو

قدرته على السعى نحو الغايات المطلقة وبلوغها. والإنسان هو وحده الموجود الروحي، لأن الإنسان هو وحده القادر على أن يسعى، ويبلغ القيم المطلقة ويسكن إليها. ومن ثم كان الجمال جزءاً من الحياة الروحية للإنسان، ولا شك أن هناك قيمة مطلقة أخرى كالأخلاق، والحق بما هما كذلك. والآن لو سأل سائل أى قيمة من هذه القيم الثلاث: الحق والأخلاق (الخير) والجمال، أعلى من الأخرى، وهل يمكن ترتيبها من حيث جدارتها، وهل الفلسفة أكثر نبلاً من الفن، أم أن الفن أشد نبلاً من الفلسفة؟ فإننا لا نستطيع، فى الواقع الاجابة عن هذه الأسئلة سوى أن نقول أن الأسئلة ذاتها لا معنى لها. فكلمات الأعلى والأدنى، والأفضل والأسوأ، والمرتبة السامية والمرتبة الدنيا، هى كلها كلمات تتضمن معياراً مشتركاً وغاية مشتركة. ف «س» لا تكون أفضل من «ص» إلا إذا كانت «س» و «ص» معاً مرحلتين من مراحل السير نحو نفس الغاية وإلا إذا كانت «س» أقرب إلى تلك الغاية من «ص». فوضع الجمال فوق الخير، أو الخير فوق الجمال يعنى أنهما معاً مرحلتان من مراحل السير نحو غاية مشتركة غيرهما. لكن طالما أنهما معاً غايتان مطلقتان فإن الأمر لا يمكن أن يكون كذلك. فلا يمكن أن تكون هناك مقارنة للجدارة والاستحقاق بين القيم المطلقة لأن كلاً منها فريدة، وكلاً منها فى نطاقها الخاص هى الأسمى منزلة.



«ملحق»

"كروتشه والأفكار الشائعة عن الحدس"

يختلف الحدس عند "كروتشه" اختلافاً تاماً عما يسمى "بالحدس" في أحاديثنا اليومية. لكنه يبذل جهده - عن طريق الخلط بينهما - ليظهر لحدسه بدعم شعبي. فيقول: إن كلامنا يعرف ما الذى نقصده بالحدس «فنحن في حياتنا العادية نرجع بصفة مستمرة إلى المعرفة الحدسية ..» فالسياسى يعترض على رجل الاستدلال المجرد ويعيب عليه بأنه ليس لديه أى حدس حتى عن الظروف الفعلية.. وعندما يحكم الناقد على عمل فنى يجعل من دواعى الشرف أن يضع جانباً النظرية والتجريد بحيث يحكم على العمل الفنى عن طريق الحدس المباشر، ويعترف الرجل العملى بأنه يحيا عن طريق الحدس، أكثر مما يحيا عن طريق العقل (١) .. لذا فإن المرء يندهش بعد ذلك عندما يجد "كروتشه" لا يضيف إلى قائمة النماذج والأمثلة التى يسوقها ملكة الحدس النسائية الشهيرة، أو عندما يقفز إلى النتائج الخاطئة بلا مبرر.

صحيح أن بعض الناس فى "حياتنا اليومية" يتحدثون عن الحدس بهذه الطريقة، على الرغم من أننى اعتقد أن الناس الحريصين على انتقاء كلماتهم لا يفعلون ذلك، لكن الناس الذين يتحدثون عن الحدس بهذه الطريقة "فى حياتنا اليومية"، إنما يفعلون ذلك لأنهم يستخدمون الكلمات بطريقة فضفاضة، ولا يرهقون أنفسهم فى فهم التصورات الكامنة خلف هذه الكلمات. والمقصود بأن لدينا حدوساً فى مثل هذه الحالات أننا ببساطة، قد وصلنا إلى نتائج معينة، لكنها نتائج غامضة فيما يتعلق بالعمليات العقلية والاستدلالات التى أدت إلى هذه النتائج، فكلما كان الناس غير مثقفين، كانوا أكثر حدساً. لأنهم كلما كانوا غير مثقفين كانوا أقل فى فهمهم للعمليات السيكلوجية المعقدة التى وصلوا عن طريقها إلى معتقداتهم. وكانوا أقل فى قدرتهم على تحليلها وتفسيرها، ومن ثم تبدو لهم معتقداتهم وكأنها انبعثت فى

(١) "الاستطيقا بوصفها علماً للتعبير واللغويات العامة" ص ١ (المؤلف).

أذهانهم بطريقة غامضة، وبغير عملية استدلالية، بل فجأة وبطريقة مباشرة دون أن يعرفوا من أين جاءت، فيسمونها حدوساً.

إذا ما وضعنا مثل هذا الحدس على أنه شكل متميز من أشكال المعرفة، أو بلغة الفلسفة الماضية، على أنه "ملكة" منفصلة للروح، فإن مثل هذا الوضع لن يكون أكثر ولا أقل من وضع مناف للعقل، وضرب من السيكولوجية العاجزة التي لا أهلية لها. ومن السهولة بمكان أن نبين أن رجل السياسة والرجل العملى - اللذان يشير إليهما كروتشه - لديهما المبررات لما يعتقدان وما يفعلان. لكن مبرراتهما أصبحت لا شعورية من خلال خبرتهما الطويلة فى اتخاذ القرارات، إن أى شخص يتعلم كيف يعزف على البيانو، أو يركب الدراجة، يبدأ بأن يوجه ذهنه بطريقة واعية إلى الحركات البدنية الضرورية، ويقول لنفسه "لو أننى تركتُ بهذه الطريقة، فسوف أصل إلى هذه النتيجة" .. ولكن قليلاً من التمرين سوف يُنسيه هذه العمليات العقلية، وسرعان ما يقوم بهذه الحركات الضرورية بطريقة لا شعورية، وتلك هى الحال أيضاً مع المران الطويل لرجل الأعمال الذى يطور "حاسة تمييز" ليتنبأ بحركات السوق. فرجل السياسة يرى ومضة القرار الصحيح أو ماذا ستكون النتيجة السياسية لفعل معين. وهم لا يسيرون بطريقة محكمة فيها جهد ومعاونة خلال العمليات الحسابية الذهنية، كتلك التى يقوم بها مبتدئ، بل هم يلقون نظرة عجلية على الواقع ثم يرون النتيجة الصحيحة فيما يبدو، فى الحال بينما تغرق عملياتهم الذهنية فى اللا شعور وتصبح آلية.

ولاشك أن بعض الناس - بغض النظر عن المران - "حدسيون بطبيعتهم" أكثر من غيرهم: النساء أكثر من الرجال، والفنانون أكثر من الفلاسفة؛ والمتصوفة أكثر من العلماء. والسبب هو أن بعض الناس يركزون انتباههم على النتائج بينما يركز بعضهم الآخر على العمليات التى أدت إلى هذه النتائج. ويهتم رجال الأعمال، وكذلك النساء، والفنانون أساساً بالوصول إلى النتائج، فالنتيجة عندهم - وليس الوسيلة - هى المهمة. بينما يهتم الفلاسفة وعلماء النفس، ورجال العلم، والاستدلاليون (علماء المنطق والرياضة) بصفة عامة، بمشروعية العمليات التى وصلوا عن طريقها إلى نتائجهم، وأولئك الذين لا يهتمون بالوسائل والعمليات المتوسطة

لا يلتفتون كثيراً إليها، بل ينسونها ويمرون عليها بطريقة لا شعورية، وهم أولئك الذين نقول عنهم إنهم "حدسيون".

ومن ثم فلا بد أن نؤكد أنه لا فرق بين الحدود المتفرقة عند رجال السياسة، والرجل العلمى، ونتائج الناس الآخرين الذين يستدلون عليها بعناية سوى أن العمليات العقلية فى إحدى الحالات غير شعورية، أو ببساطة لا يلتفت إليها أو ليست مقصودة، فى حين أنها فى الحالة الأخرى تتم فى ضوء الوعي الكامل، ومن هنا فإن الحدس بالمعنى الشعبى الشائع هو الاستدلال اللاشعورى.

والمثل الآخر الذى يقدمه كروتشه للحدس هو أن حكم الناقد على العمل الفنى لا يمكن تفسيره على أنه استدلال لاشعورى وليس له علاقة بحدوس رجال الأعمال ورجال السياسة. بل هو مثل على البصيرة السيكولوجية الضعيفة عند "كروتشه" الذى جمعهم معاً - فى الفقرة التى اقتبسناها فيما سبق - كما لو لم يكن هناك أى اختلاف بينهم، فمن المؤكد إننا لا نحكم على الجمال - أو ينبغى أن لا نفعل - بواسطة نظريات ومبادئ استدلالية سواء أكانت شعورية أو لا شعورية. فإدراك الجمال هو عملية مباشرة، إنها إدراك معرفى مباشر، فأنا أدرك جمال الورد إدراكاً مباشراً ولا أستدل عليه من أى مبدأ، لكن لا ينتج من ذلك أن إدراك الجمال "حدس" بالمعنى الذى استخدم فيه كروتشه هذا المصطلح. إن وجهة نظر الواقعية الساذجة التى تقول إن الجمال صفة فيزيقية تتسق مع نظرية كروتشه بمقدار ما تتسق مع واقعة إننا ندركه على نحو مباشر دون مساعدة من المبادئ، والنتيجة الوحيدة التى يمكن استخراجها من هذه الواقعية هى ببساطة أن إدراك الجمال هو نوع ما من الوعي المباشر، وهو لا يتجه على الإطلاق نحو دعم نظرية الحدس الخاصة "بكروتشه".



معجم

”بالمصطلحات الفلسفية“

«معجم بالمصطلحات الفلسفية»

ملحوظة:

لم يكتب هذا المعجم للطلاب المتخصصين في الفلسفة كما أنه لا يدعى تقديم تعريفات دقيقة على نحو مطلق، ولا أنه شامل وجامع. بل ربما غفر القارئ أى قصور فى الدقة أو العمق أو الاكتمال أو الشمول، إذا ما تذكر أن هدفى هو أن أنقل فحسب إلى أذهان القراء غير المتخصصين فكرة بسيطة بقدر الامكان عن معنى كل كلمة استخدمتها فى هذا الكتاب.

(المؤلف).

Absolute, the

المطلق

يطلق مصطلح المطلق " على التصور المركزى لعدد متشابه من المذاهب الفلسفية، وهى فى الأعم الأغلب إما مذاهب مثالية أو مذاهب فى وحدة الوجود، والمطلق فى هذه الفلسفات هو الوجود النهائى أو الحقيقة الواقعية النهائية التى تكمن خلف جميع المظاهر، وهو الذى أنتج العالم أو أخرجه من ذاته، وهو يوجد وجوداً أزلياً يستمد منه ذاته، وليس كنتاج لأى وجود آخر وهو فى بعض الأحيان يتحد فى هوية واحدة مع الله.

Alogical

اللامنطقى

وهو يتميز عن غير المنطقى Illogical من حيث أنه لا هو عقلى ولا غير عقلى، لكنه يخرج عن دائرة العقل تماماً. فمثلاً يزعم بعض الناس أن الحدس هو أعلى من العقل، ومثل هذا الحدس - أن وجد - لن يكون غير منطقى بل لا منطقى (أى يخرج عن نطاق المنطق)

Category

المقولة

المقولة تصور ينطبق بالضرورة على كل شئ فى الكون، فمثلاً تصور مثل البياض ليس مقولة لأنه ليس من الصواب أن نقول أن جميع الموضوعات فى الكون لابد أن تكون بيضاء، لكن تصور كيف مقولة، لأن كل شئ فى الكون لابد أن يكون له كيف من نوع ما، فمن

المستحيل أن نتصور شيئاً ما محروماً من كل كيف . والوجود الفعلى - بنفس الطريقة - نقولة طالما أن جميع الأشياء لابد أن توجد وجوداً فعلياً: وتوصف المقولات أحياناً بأنها تصورات قبلية *Apriori* كما توصف تصورات أخرى بأنها بعدية (أى تجريبية)، لأنه ما دامت المقولات لابد أن تنطبق بالضرورة على جميع موضوعات التجربة، فإنه ينتج من ذلك أنه لا يمكن أن تكون لدينا تجربة بدونها. ومن تم فإنها بهذا الشكل تمثل الشروط الضرورية التى تعتمد عليها التجربة أعنى أنها منطقياً تسبق التجربة، أو قبل التجربة. ولهذا قيل أنها لا يمكن أن تستمد من التجربة. غير أن التصورات المألوفة مثل: البياض، والإنسانية، والمنزل . إلخ التى تنطبق على بعض الأشياء دون بعضها الآخر، ليست سابقة على التجربة بل مشتقة منها، ومن ثم فهى تجريبية.

Cognitive

معرفى

المعرفة هى اتجاه الذهن عندما يدرك، ببساطة أو يفكر فى موضوعاته. ومن تم فهى اتجاه المعرفة التى تتميز عن موقف الإدارة وموقف الانفعال.

Concept

تصور

التصور هو فكرة مجردة أو عامة، تتميز عن الفكرة الفردية أو العينية. ففكرتى عن "زيد" أو "عمرو" ليست تصوراً، لأنها لا تنطبق إلا على فرد واحد. أما فكرة "الإنسان" فهى تصور لأنها فكرة عامة تنطبق على جميع أعضاء فئة من الموضوعات، وهى فى هذه الحالة جميع أفراد البشر، وهكذا فإن التصور يمكن أن يوصف بأنه فكرة عن فئة، أو فكرة عن الصفات التى يشترك فيها جميع أعضاء فئة ما. فمثلاً كلمة "منزل" تصور ولو أنك بحثت عنها فى القاموس لما وجدت أى إشارة إلى هذا المنزل أو ذاك، ولا أى منزل جزئى، ولكنك سوف تجد بعض الأوصاف العامة مثل "مبنى مخصص لسكنى البشر". وهذا التعريف لا يذكر إلا الخصائص المشتركة مع جميع المنازل أعنى طابعها كمبنى، واستخدامها لسكنى البشر .. إلخ، وهكذا فإن التصور هو الخصائص المشتركة لفئة من الموضوعات. وليس ثمة ضرورة لأن تكون الموضوعات مادية، فقد تكون علاقات أو أفعالا، فمثلاً "الضرب" تصور لأنه يدل على فكرة عامة من فئة الأفعال.

Conception

عملية التصور

مسار أو فعل التفكير في التصورات. وأحياناً ما تستخدم كمرادف لمصطلح التصور Concept نفسه .

Empirical

تجريبي

ما يستمد من التجربة. ومعظم معارفنا تجريبية لأننا نجمعها من التجربة، وهكذا نعرف أن "قيصر مات"، لأن أناساً معينين رأوا موته، أعنى أن موته يشكل جزءاً من تجربة هؤلاء الناس ونحن نعرف أن الكحول مسكر لأن التجربة علمتنا ذلك. ومثل هذه المعرفة إذن تجريبية. لكن هناك بعض أنواع المعرفة لاسيما المعرفة الرياضية والمنطقية؛ لم تستمد من التجربة، وإما من العقل؛ فنحن نعرف مثلاً أنه في الجانب الآخر من القمر لا توجد قضية يمكن أن تكون صادقة تماماً أو غير صادقة تماماً في نفس الوقت. وينبئنا العقل بذلك، على الرغم من أنه لا يوجد إنسان رأى، أو كانت له تجربة بالجانب الآخر من القمر. فمعرفةنا بأي قياس يتخذ شكل "إذا كانت أ هـ ب ، ب هـ ح ، إذن أ هـ ح" هو أيضاً مستمد من العقل وليس من التجربة. وتسمى هذه المعرفة قبلية (أي قبل التجربة) في مقابل المعرفة المستمدة من التجربة. انظر أيضاً مصطلح مقولة Category.

From

الشكل

التعارض بين المادة والشكل. الجانب - في أي موضوع - الذي يخص ذلك الموضوع تماماً، ولا يشارك فيه أي كائن آخر يسمى مادة هذا الموضوع. أما الجانب الذي يشارك فيه غيره من الموضوعات فهو يسمى شكل هذا الموضوع. فمثلاً الشاعر التي تعبّر عنها قصيدة ما، بمقدار ما تخص هذه القصيدة، يمكن أن توصف بأنها مادتها. ولكن أسلوب القصيدة ونظمها ربما اشتركت فيه قصائد أخرى كثيرة، ومن ثم فإننا نقول أن هذا هو شكل القصيدة. وهناك أيضاً موضوعات مختلفة كثيرة لها نفس الشكل: فالشمس والقمر يتألفان من مواد مختلفة. لكنهما معاً، تقريباً لهما نفس الشكل الكروي فالهيئة نوع من الشكل. والزمان والمكان شكلان لأنهما معاً مشتركان في جميع الموضوعات التي تشغلها. والتصور شكل لأنه يمثل ما هو مشترك بين جميع الأعضاء في فئة واحدة.

Idea, The

الفكرة

يدرك المطلق فى فلسفة هيكل على أنه مركب عضوى من المقولات، والمقولات أفكار، ومن ثم فالمطلق عند هيكل عبارة عن فكرة، ويعرف فى فلسفته باسم الفكرة.

Idealism

المثالية

وجهة النظر التى تقول أن الذهن Mind هو الحقيقة الواقعية الأساسية، وأن المادة بل كل شئ آخر فى الكون، هى بطريقة أو بأخرى نتاج لهذا الذهن أو الروح. وهناك بالطبع اختلافات وتعديلات كثيرة بين المذاهب المثالية.

Immediate

المباشر

تكون المعرفة أو الإدراك الذهنى لأى شئ، مباشرة عندما يكون موضوعها حاضر وليس مستتجاً فحسب. وهكذا فإن الإدراك الحسى والحدس - لو كان - يوجد شئ مثل الحدس - هما تقريباً مباشرين. غير أنه فى جميع الحالات البشرية الفعلية للوعى - حتى فى الإدراك الحسى - هناك باستمرار عناصر ليست مباشرة. وعلى ذلك فالمباشرة الخالصة هى تجريد أو تصور محدود.

Intellect

العقل

العقل هو وظيفة الذهن الذى يختص بالأفكار العامة، والمبادئ والتصورات. وما دامت الأحكام والاستدلالات تتضمن تصورات، فإن العقل هو أيضاً وظيفة الحكم والاستدلال. وبما أن العقل يختص بالمبادئ العامة، فهو يتميز على هذا النحو عن الإدراكات الحسية والحدوس، التى تكون موضوعاتها فردية وعينية.

Intuition

الحدس

يعنى الحدس الإدراك المباشر للحقيقة الواقعية Reality، وبذلك يتميز عن الطريقة الاستنتاجية غير المباشرة التى يدرك بها التفكير المؤلف موضوعاته؛ فمثلاً قد يزعم الذهن المعتاد أنه يستطيع إدراك الله عن طريق الاستدلال من التجربة. لكن الصوفى يزعم أحياناً أنه يرى الله مباشرة وجهاً لوجه. والرؤية المباشرة لله هى حدس صوفى. لكن ليس من الضرورى أن تكون موضوعات الحدس حقائق مقدسة، فالناس قد يزعمون أنهم يدركون عن طريق

الحدس أى واقعة مهما تكن، وهم عندما يفعلون ذلك، فإنهم يقصدون أن لهم إدراكاً مباشراً وفورياً بهذه الواقعة بوصفها متميزة عن ذلك اللون غير المباشر من المعرفة الذى ينطوى عليه العقل. ويؤمن بالحدس فلاسفة مثل "كروتشه ، وبرجسون" - الذين يهتمون عادة - على قدر فهمى - بموضوعات مثل: "الله". لكن من الضروري أن يتعارض الإدراك المباشر للحقيقة - بطريقة أو بأخرى - مع الفكر التصورى للعقل.

Judgment

الحكم

يمكن أن يوصف الحكم بأنه فكر يثبت أو ينفى شيئاً ما. ومن ثم فالحكم هو الفكر الذى تنقله قضية. وأبسط أنواع الحكم هو الذى يثبت أو ينفى محمولاً لموضوع مثل: "الإنسان فان".

Objective

موضوعى

(انظر ذاتى - Subjective).

Ontology

الانطولوجيا

ذلك الفرع من الفلسفة الذى يدرس طبيعة الواقع الحقيقى، أعنى الواقع الفعلى الذى يتميز عن الوجود الظاهر.

Percept

المدرک

أى شئ يدرك أو يمكن أن يدرك سواء أكان فزيقياً أو نفسياً.

Realism

الواقعية

الواقعية الميتافيزيقية هى وجهة النظر التى تقول أن الموضوعات التى يدركها الذهن أو يعيها لها وجود مستقل من ذاتها، وهى ليست مجرد أفكار فى الذهن، أو نتاج لهذا الذهن، ومن ثم فهى ليست ذهنية أو ذاتية. أو هى وجهة النظر التى تقول أن وجود الموضوعات مستقل عن وجود الذهن. وقد سبق أن شرحنا استخدام مصطلح الواقعية فى ميدان الاستاطيقا شرحاً وافياً فى الفصل الثانى من هذا الكتاب.

Sensation

الاحساس

الاحساس هو ذلك العنصر فى إدراكنا الحسى للموضوعات الفيزيقية الذى نتلقاه من خلال قنوات الحس الخمس.

Sense-object

موضوع الحس

موضوع مدرك، أو يمكن إدراكه بمساعدة الحواس الطبيعية.

Sensory

حسى

ذو علاقة بالحواس الخمس.

Sensuous

محسوس

أى شئ يمكن إدراكه عن طريق الحواس الخمس، وعلى ذلك فمَنظر شروق الشمس محسوس لأنه يمكن إدراكه بحاسة البصر. ولا تحمل الكلمة أى معنى ذمى، وهى بذلك تتميز عن كلمة جسدى أو شهوانى Sensual.

Subjective

ذاتى

هناك جانبان لكل فعل من أفعال المعرفة:

١ - الذات: التى تعرف وهى الأنا، أو الشخص الذى يعرف.

٢ - اللاذات: أو الشئ الذى يُعرف، أو موضوع المعرفة.

وما يوجد فى جانب الذات، أعنى ما هو ذهنى يسمى الذاتى.

وما يوجد فى جانب الموضوع، أعنى ما هو خارجى يسمى الموضوعى.

Syllogistic

قياسى

القياس فى المنطق التقليدى - منطق أرسطو - هو النوع الأساسى فى الاستدلال الاستنباطى أعنى الاستدلال الذى يسير عن طريق تطبيق مبدأ عام على حالة جزئية. وما يقال من أن تقدير الجمال ليس عملية قياسية، يعنى أن المرء لا يستطيع أن يستدل جمال موضوع جزئى، ولنقل الوردة مثلاً، من أى مبدأ عام، فالمرء يشعر بجمالها شعوراً مباشراً.



مؤلفات الأستاذ الدكتور:

”إمام عبد الفتاح إمام“

أولاً: التأليف:

- ١ - "المنهج الجدلي عند هيجل" طبعة أولى دار المعارف بمصر عام ١٩٦٩ - طبعة ثانية وثالثة دار التنوير بيروت ١٩٩٣ (العدد الثانى من المكتبة الهيجلية) طبعة خامسة مكتبة مدبولى عام ١٩٩٦.
- ٢ - "مدخل إلى الفلسفة" طبعة أولى دار الثقافة بالقاهرة عام ١٩٧٢ - طبعة خامسة ١٩٨٢ - طبعة سادسة مؤسسة دار الكتب بالكويت عام ١٩٩٣.
- ٣ - "كيركجور: رائد الوجودية" المجلد الأول (حياته وأعماله) طبعة أولى دار الثقافة ١٩٨٢ - طبعة ثانية دار التنوير بيروت ١٩٨٢ (العدد الثانى من سلسلة الفكر المعاصر).
- ٤ - "دراسات هيجلية" طبعة أولى دار الثقافة للنشر والتوزيع عام ١٩٨٤ - طبعة ثانية دار التنوير بيروت عام ١٩٩٣ (سلسلة المكتبة الهيجلية).
- ٥ - "توماس هوبز: فيلسوف العقلانية" طبعة أولى دار الثقافة للنشر والتوزيع عام ١٩٨٤ - طبعة ثانية دار التنوير بيروت عام ١٩٨٥ - طبعة ثالثة عام ١٩٩٣.
- ٦ - "تطور الجدل بعد هيجل" المجلد الأول "جدل الفكر" دار التنوير عام ١٩٨٥ - طبعة ثانية عام ١٩٩٣ (العدد ٨ من سلسلة المكتبة الهيجلية) - طبعة ثالثة مكتبة مدبولى عام ١٩٩٦.
- ٧ - "تطور الجدل بعد هيجل" المجلد الثانى "جدل الطبيعة" دار التنوير بيروت عام ١٩٨٥ - طبعة ثانية عام ١٩٩٣ (العدد ٩ من سلسلة المكتبة الهيجلية) - طبعة ثالثة مكتبة مدبولى ١٩٩٦.
- ٨ - "تطور الجدل بعد هيجل" المجلد الثانى "جدل الطبيعة" دار التنوير بيروت عام ١٩٨٥ - طبعة ثانية عام ١٩٩٣ (العدد ١٠ من سلسلة المكتبة الهيجلية) - طبعة ثالثة مكتبة مدبولى ١٩٩٦.

- ٩ - "دراسات في الفلسفة السياسية عند هيجل" طبعة أولى دار الثقافة بالقاهرة - طبعة ثانية دار التنوير بيروت عام ١٩٩٣ . مكتبة مدبولي عام ١٩٩٦ .
- ١٠ - "كيركجور : رائد الوجودية" المجلد الثاني "فلسفته" طبعة أولى دار الثقافة بالقاهرة عام ١٩٨٦ - طبعة ثانية دار التنوير بيروت عام ١٩٩٣ .
- ١١ - "أفلاطون .. والمرأة" طبعة أولى حوليات كلية الآداب جامعة الكويت عام ١٩٩٢ - طبعة ثانية مكتبة مدبولي ١٩٩٦ (سلسلة الفيلسوف والمرأة).
- ١٢ - "رحلة في فكر زكي نجيب محمود" مكتبة مدبولي ١٩٩٨ .
- ١٣ - "الطاغية : دراسة فلسفية لصور من الاستبداد السياسي" سلسلة عالم المعرفة فبراير عام ١٩٩٤ . طبعة ثالثة مكتبة مدبولي عام ١٩٩٦ .
- ١٤ - "معجم ديانات وأساطير العالم" (أربع مجلدات) مكتبة مدبولي بالقاهرة.
- ١٥ - "مدخل إلى الميتافيزيقا" مكتبة مدبولي عام ١٩٩٩ .
- ١٦ - "توماس هوبز : فيلسوف العقلانية" مكتبة مدبولي عام ١٩٩٩ .

ثانياً: بحوث ودراسات:

- ١ - "المقولات بين أرسطو وكانط وهيجل" .. دراسة بحوليات كلية التربية بجامعة الفتح بليبيا عام ١٩٧٦ .
- ٢ - "مفهوم التهكم عند كيركجور" دراسة بحوليات كلية الآداب - جامعة الكويت عدد رقم ١٩ عام ١٩٨٣ .
- ٣ - "الهيكلية" .. دراسة للموسوعة الفلسفية (المجلد الثاني) معهد الإنماء العربي بيروت.
- ٤ - "الهيكلية الجديدة" .. دراسة للموسوعة الفلسفية (المجلد الثاني) معهد الإنماء العربي بيروت.
- ٥ - "الفلسفة الثنائية عند زكي نجيب محمود" عالم الفكر بالكويت (مجلد عشرون) العدد الرابع يناير عام ١٩٩٠ .
- ٦ - "مسيرة الديمقراطية : رؤية فلسفية" مجلة عالم الفكر بالكويت يناير عام ١٩٩٤ .
- ٧ - "هيباشيا: فيلسوفة الإسكندرية" مجلة عالم الفكر بالكويت.
- ٨ - "زكي نجيب محمود في جامعة الكويت" مجلة عالم الفكر بالكويت، يناير عام ١٩٩٩ .

ثالثاً: الترجمة:

- ١ - "الجبر الذاتى" رسالة كتبها بالإنجليزية الدكتور زكى نجيب محمود - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر عام ١٩٧٢ - مكتبة مدبولى بالقاهرة عام ١٩٩٨ .
- ٢ - "العقل فى التاريخ" طبعة أولى دار الثقافة بالقاهرة عام ١٩٧٣ - طبعة ثانية دار التنوير بيروت عام ١٩٨٠ - وطبعة رابعة ١٩٩٣ (العدد الأول فى سلسلة المكتبة الهيجلية) طبعة ثالثة مكتبة مدبولى بالقاهرة عام ١٩٩٩ .
- ٣ - "روح الفلسفة المسيحية فى العصر الوسيط" اتين جلزون - دار الثقافة عام ١٩٧٢ - طبعة ثالثة مكتبة مدبولى بالقاهرة عام ١٩٩٦
- ٤ - "فلسفة هيجل" تأليف ولتر ستيس المجلد الأول "المنطق وفلسفة الطبيعة" دار التنوير عام ١٩٨٣ - وطبعة رابعة مكتبة مدبولى عام ١٩٩٦ (العدد الثالث من المكتبة الهيجلية).
- ٥ - "فلسفة هيجل" تأليف ولتر ستيس المجلد الثانى "فلسفة الروح" الطبعة الثالثة عام ١٩٨٣ - والرابعة عام ١٩٩٣ (العدد الرابع من المكتبة الهيجلية).
- ٦ - أصول فلسفة الحق" لهيجل المجلد الأول طبعة أولى دار الثقافة عام ١٩٨١ - طبعة ثانية دار التنوير بيروت عام ١٩٨٣ - طبعة رابعة مكتبة مدبولى عام ١٩٩٦ (العدد الخامس من المكتبة الهيجلية).
- ٧ - "موسوعة العلوم الفلسفية لهيجل" طبعة أولى عام ١٩٨٣ دار التنوير بيروت - طبعة ثانية عام ١٩٩٣ (العدد الثالث من سلسلة المكتبة الهيجلية) - مكتبة مدبولى بالقاهرة عام ١٩٩٦ .
- ٨ - "العالم الشرقى" المجلد الثانى من محاضرات فى فلسفة التاريخ لهيجل (العدد التاسع من سلسلة المكتبة الهيجلية) طبعة أولى عام ١٩٨٥ - طبعة ثانية عام ١٩٩٣ - مكتبة مدبولى عام ١٩٩٩ .
- ٩ - "الوجودية" تأليف جون ماكورى سلسلة عالم المعرفة بالكويت عدد ٥٨ أكتوبر عام ١٩٨٢ - طبعة ثانية دار الثقافة بالقاهرة عام ١٩٨٧ .
- ١٠ - "أصول فلسفة الحق لهيجل" المجلد الثانى دار التنوير بيروت عام ١٩٩٣ (سلسلة المكتبة الهيجلية) مكتبة مدبولى بالقاهرة عام ١٩٩٦ .

- ١١ - "هيجل .. والديمقراطية" تأليف ميشيل متياس - دار الحداثة بيروت عام ١٩٩٠ - مكتبة مدبولي بالقاهرة عام ١٩٩٦.
- ١٢ - "المعتقدات الدينية بين الشعوب" تأليف خوفري بارندر - سلسلة عالم المعرفة بالكويت عدد ١٧٣ مايو ١٩٩٣ - مكتبة مدبولي بالقاهرة عام ١٩٩٦.
- ١٣ - "الدين والعقل الحديث" تأليف و. ستيس - مكتبة مدبولي عام ١٩٩٨.
- ١٤ - "التصوف .. والفلسفة" تأليف و. ستيس - مكتبة مدبولي عام ١٩٩٨.
- ١٥ - "جون ستيوارت مل" أسس الليبرالية السياسية (بالاشتراك) مكتبة مدبولي عام ١٩٩٦.

رابعاً: مراجعة:

- ١ - "الموت في الفكر الغربي" تأليف جاك شورون - ترجمة كامل يوسف حسين (سلسلة عالم المعرفة بالكويت عدد ٧٦ أبريل عام ١٩٨٤).
- ٢ - "الفلاسفة الأغريق: من طاليس إلى أرسطو" تأليف و. جوتري - ترجمة رأفت حليم سيف - دار الطليعة بالكويت عام ١٩٨٥.
- ٣ - "الفلسفات الشرقية" تأليف جون كولر - ترجمة يوسف حسين (سلسلة عالم المعرفة بالكويت).

خامساً: التأليف بالاشتراك:

- ١ - "المنطق ومناهج البحث العلمي" للصف الثالث الثانوي - بتكليف من وزارة التربية والتعليم بالجمهورية العربية الليبية عام ١٩٧٧.
- ٢ - "دراسات فلسفية" للمستوى الرفيع - بتكليف من وزارة التربية والتعليم بجمهورية مصر العربية عام ١٩٩٢.
- ٣ - "مبادئ التفكير الفلسفي" للثانوية العامة - بتكليف من وزارة التربية والتعليم بدولة الكويت عام ١٩٩٨.



سلسلة الفيلسوف والمرأة:

صدر منها:

- ١ - " أفلاطون ... والمرأة" بقلم: د. إمام عبد الفتاح إمام
- ٢ - " أرسطو ... والمرأة" بقلم: د. إمام عبد الفتاح إمام
- ٣ - " الفيلسوف المسيحي ... والمرأة" بقلم: د. إمام عبد الفتاح إمام
- ٤ - " نساء فلاسفة ... فى العالم القديم" بقلم: د. إمام عبد الفتاح إمام
- ٥ - " استعباد ... النساء" بقلم: د. إمام عبد الفتاح إمام
- ٦ - " جون لوك ... والمرأة" بقلم: د. إمام عبد الفتاح إمام

تحت الطبع:

- ١ - " نساء فلاسفة ... فى العالم الحديث" بقلم: د. إمام عبد الفتاح إمام
- ٢ - " روسو ... والمرأة" بقلم: د. إمام عبد الفتاح إمام

المشروع القومى للترجمة

١ - اللغة العليا (طبعة ثانية)	جون كوين	ت : أحمد لرويش
٢ - الوثنية والإسلام	ك. مانهو بانتيكار	ت : أحمد فؤاد بليغ
٣ - التراث المسروق	جورج جيمس	ت : شوقى جلال
٤ - كيف تتم كتابة السيناريو	انجا كاريتكوفنا	ت : أحمد الحضري
٥ - ثريا فى غيبوبة	إسماعيل فصيح	ت : محمد علاء الدين منصور
٦ - اتجاهات البحث اللسانى	ميلكا إلميتش	ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة	لوسيان غولمان	ت : يوسف الأنطكى
٨ - مشعلو الحرائق	ماكس قريش	ت : مصطفى ماهر
٩ - التغيرات البيئية	أندرو س. جودى	ت : محمود محمد عاشور
١٠ - خطاب الحكاية	جيرار جينيت	ت : محمد مقتصم وعبد الجليل الأزى وعمر حلى
١١ - مختارات	فيسوالما شيمبوريسكا	ت : هناء عبد الفتاح
١٢ - طريق الحرير	ديفيد براونستون وايرين فرانك	ت : أحمد محمود
١٣ - ديانة الساميين	روبرتسن سميث	ت : عبد الوهاب علوب
١٤ - التحليل النفسى والأدب	جان بيلمان نويل	ت : حسن المودن
١٥ - الحركات الفنية	إوارد لويس سميث	ت : أشرف رفيق عفيفى
١٦ - أثينة السوداء	مارتن برنال	ت : بإشراف / أحمد عثمان
١٧ - مختارات	فيليب لاركين	ت : محمد مصطفى بنوى
١٨ - الشعر النسائى فى أمريكا اللاتينية	مختارات	ت : طلعت شاهين
١٩ - الأعمال الشعرية الكاملة	جورج سفيريس	ت : نعيم عطية
٢٠ - قصة العلم	ج. ج. كراوثر	ت : يمنى طريف الخولى / بنوى عبد الفتاح
٢١ - خوخة وألف خوخة	صمد بهرنجى	ت : ماجدة العنانى
٢٢ - مذكرات رحالة عن المصريين	جون أنتيس	ت : سيد أحمد على الناصرى
٢٣ - تجلى الجميل	هانز جيورج جادامر	ت : سعيد توفيق
٢٤ - ظلال المستقبل	باتريك بارندر	ت : بكر عباس
٢٥ - مثنوى	مولانا جلال الدين الرومى	ت : إبراهيم الدسوقى شتا
٢٦ - دين مصر العام	محمد حسين هيكل	ت : أحمد محمد حسين هيكل
٢٧ - التنوع البشرى الخلاق	مقالات	ت : نخبه
٢٨ - رسالة فى التسامح	جون لوك	ت : منى أبو سنه
٢٩ - الميراث والوجود	جيمس ب. كارس	ت : بدر النيب
٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢)	ك. مانهو بانتيكار	ت : أحمد فؤاد بليغ
٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامى	جان سوفاجيه - كلود كاين	ت : عبد الستار الطوجى / عبد الوهاب علوب
٣٢ - الانقراض	ديفيد روس	ت : مصطفى إبراهيم فهمى
٣٣ - التاريخ الاقتصادى لإفريقيا الغربية	أ. ج. هويكنز	ت : أحمد فؤاد بليغ
٣٤ - الرواية العربية	روجر آلن	ت : حصه إبراهيم المنيف
٣٥ - الأسطورة والحداثة	بول . ب . ديكسون	ت : خليل كلفت

٢٦ - نظريات السرد الحديثة	والاس مارتن	ت : حياة جاسم محمد
٢٧ - واحة بسيوة وموسيقاها	بريجيت شيفر	ت : جمال عبد الرحيم
٢٨ - نقد الحداثة	آلن تورين	ت : أنور مغيث
٢٩ - الإغريق والحسد	بيتر والكوت	ت : منيرة كروان
٤٠ - قصائد حب	آن سكستون	ت : محمد عيد إبراهيم
٤١ - ما بعد المركزية الأوربية	بيتر جران	ت : عطف أحمد / إبراهيم فتحي / محمود ملحد
٤٢ - عالم ماك	بنجامين بارير	ت : أحمد محمود
٤٣ - اللهب المزدوج	أوكتايفو پاث	ت : المهدي أخريف
٤٤ - بعد عدة أضياف	ألوس هكسلي	ت : مارلين تادرس
٤٥ - التراث المغفور	روبرت ج دنيا - جون ف أ قاين	ت : أحمد محمود
٤٦ - عشرون قصيدة حب	بابلو نيرودا	ت : محمود السيد على
٤٧ - تاريخ النقد الأدبي الحديث (١)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٤٨ - حضارة مصر الفرعونية	فرانسوا دوما	ت : ماهر جويجاتي
٤٩ - الإسلام في البلقان	هـ . ت . نوريس	ت : عبد الوهاب علوب
٥٠ - ألف ليلة وليلة أو القول الأسير	جمال الدين بن الشيخ	ت : محمد براءة وعثمانى الملود ويوسف الأنطكى
٥١ - مسار الرواية الإسبانية الأمريكية	داريو بيانوبيا وخـ م بينياليستى	ت : محمد أبو العطا
٥٢ - العلاج النفسى التدمي	بيتر . ن . نوكاليس وستيفن . ج . روجسيفيتز وروجر بيل	ت : لطفى فطيم وعادل دمرdash
٥٣ - الدراما والتعليم	أ . ف . ألتجتون	ت : مرسى سعد الدين
٥٤ - المفهوم الإغريقى للمسرح	ج . مايكل والتون	ت : محسن مصيلحى
٥٥ - ما وراء العلم	جون بولكنجهوم	ت : على يوسف على
٥٦ - الأعمال الشعرية الكاملة (١)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود على مكى
٥٧ - الأعمال الشعرية الكاملة (٢)	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمود السيد ، ماهر البطوطى
٥٨ - مسرحيتان	فديريكو غرسية لوركا	ت : محمد أبو العطا
٥٩ - المحبرة	كارلوس مونيت	ت : السيد السيد بسيم
٦٠ - التصميم والشكل	جوهانز ايتن	ت : صبرى محمد عبد الفنى
٦١ - موسوعة علم الإنسان	شارلوت سيمور - سميث	مراجعة وإشراف : محمد الجوهري
٦٢ - لذّة النص	رولان بارت	ت : محمد خير البقاعى
٦٣ - تاريخ النقد الأدبى الحديث (٢)	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٦٤ - برتراند راسل (سيرة حياة)	الان وود	ت : رمسيس عوض .
٦٥ - فى مدح الكسل ومقالات أخرى	برتراند راسل	ت : رمسيس عوض .
٦٦ - خمس مسرحيات أندلسية	أنطونيو جالا	ت : عبد الطيف عبد الحليم
٦٧ - مختارات	فرناندو بيسوا	ت : المهدي أخريف
٦٨ - نتاشا العجوز وقصص أخرى	فالنتين راسبوتين	ت : أشرف الصباغ
٦٩ - العالم الإسلامى فى أوائل القرن العشرين	عبد الرشيد إبراهيم	ت : أحمد فؤاد متولى وهويدا محمد فهمى
٧٠ - ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية	أوخيتيو تشانج رودريجت	ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
٧١ - السيدة لا تصلح إلا للرمى	داريو فو	ت : حسين محمود

٧٢ - السياسي العجوز	ت . س . إليوت	ت : فؤاد مجلى
٧٣ - نقد استجابة القارئ	جين . ب . توميكنز	ت : حسن ناظم وعلى حاكم
٧٤ - صلاح الدين والمماليك فى مصر	ل . ا . سيمينوفا	ت : حسن بيومى
٧٥ - فن التراجم والسير الذاتية	أنثريه موروا	ت : أحمد درويش
٧٦ - چاك لاكان وإغواء التطيل النفسى	مجموعة من الكتاب	ت : عبد المقصود عبد الكريم
٧٧ - تاريخ النقد الأدبى الحديث ج ٢	رينيه ويليك	ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
٧٨ - العولة النظرية الاجتماعية والثقافة الكونية	رونالد روبرتسون	ت : أحمد محمود ونورا أمين
٧٩ - شعرية التأليف	بوريس أوسبنسكى	ت : سعيد الغانمى وناصر حلاوى
٨٠ - بوشكين عند «نافورة الدموع»	ألكسندر بوشكين	ت : مكارم الفجرى
٨١ - الجماعات المتخيلة	بندكت أندرسن	ت : محمد طارق الشرقاوى
٨٢ - مسرح ميغيل	ميغيل دى أونامونو	ت : محمود السيد على
٨٣ - مختارات	غوتفريد بن	ت : خالد المعالى
٨٤ - موسوعة الادب والنقد	مجموعة من الكتاب	ت : عبد الحميد شيحة
٨٥ - منصور الحلاج (مسرحية)	صلاح زكى أقطاي	ت : عبد الرازق بركات
٨٦ - طول الليل	جمال مير صادقى	ت : أحمد فتحى يوسف شتا
٨٧ - نون والقلم	جلال آل أحمد	ت : ماجدة العنانى
٨٨ - الابتلاء بالغرب	جلال آل أحمد	ت : إبراهيم الدسوقي شتا
٨٩ - الطريق الثالث	أنتوني جيلنز	ت : أحمد زايد ومحمد محيى الدين
٩٠ - وسم السيف (قصص)	نخبة من كتاب أمريكا اللاتينية	ت : محمد إبراهيم مبروك
٩١ - المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق	باربر الاسوستكا	ت : محمد هناء عبد الفتاح
٩٢ - أساليب ومضامين المسرح	كارلوس ميغل	ت : نادية جمال الدين
الإسبانتوأمرىكى المعاصر	مايك فينلستون وسكوت لاش	ت : عبد الوهاب علوب
٩٣ - محدثات العولة	صمويل بيكيت	ت : فوزية العشماوى
٩٤ - الحب الاول والصحية	أنطونيو بوررو بايخو	ت : بسرى محمد محمد عبد الطيف
٩٥ - مختارات من المسرح الإسباني	قصص مختارة	ت : إينوار الخراط
٩٦ - ثلاث زنبقات ووردة	فرنان برودل	ت : بشير السباعى
٩٧ - هوية فرنسا (مج ١)	نماذج ومقالات	ت : أشرف الصباغ
٩٨ - الهم الإنسانى والابتزاز الصهيونى	ديفيد روبنسون	ت : إبراهيم قنديل
٩٩ - تاريخ السينما العالمية	بول هيرست وجراهام تومبسون	ت : إبراهيم فتحى
١٠٠ - مسألة العولة	بيرنار فاليط	ت : رشيد بنحصر
١٠١ - النص الروائى (تقنيات ومناهج)	عبد الكريم الخطيبى	ت : عز الدين الكتانى الإدريسى
١٠٢ - السياسة والتسامح	عبد الوهاب المؤدب	ت : محمد بنيس
١٠٣ - قبر ابن عربى يليه آباء	برتول بريشت	ت : عبد الغفار مكاوى
١٠٤ - أوبرا ماهوجنى	جيرارچينيت	ت : عبد العزيز شبيب
١٠٥ - مدخل إلى النص الجامع	د. ماريا خيسوس روبيرامتى	ت : أشرف على دعور
١٠٦ - الأدب الأندلسى	نخبة	ت : محمد عبد الله الجعيدى
١٠٧ - صورة الفنان فى الشعر الأمريكى المعاصر		

١-٨ - ثلاث دراسات عن الشعر الأنتلسي	مجموعة من النقاد	ت : محمود على مكى
١٠٩ - حروب المياه	جون بولوك وعادل درويش	ت : هاشم أحمد محمد
١١٠ - النساء فى العالم النامى	حسنة بيجوم	ت : منى قطان
١١١ - المرأة والجريمة	فرانسيس هيندسون	ت : ريهام حسين إبراهيم
١١٢ - الاحتجاج الهادئ	أرلين علوى ماكليود	ت : إكرام يوسف
١١٣ - راية التمرد	سادى پلانت	ت : أحمد حسان
١١٤ - مسرحيات حصاد كونجى وسكان المستعم	وول شوينكا	ت : نسيم مجلى
١١٥ - غرفة تخص المرء وحده	فرچينيا وولف	ت : سمية رمضان
١١٦ - امرأة مختلفة (درية شفيق)	سينثيا تلسون	ت : نهاد أحمد سالم
١١٧ - المرأة والخنوسة فى الإسلام	ليلى أحمد	ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
١١٨ - النهضة النسائية فى مصر	بث بارون	ت : ليس النقاش
١١٩ - النساء والأسرة وقوانين الطلاق	أميرة الأزهرى سنيل	ت : بإشراف / رؤوف عباس
١٢٠ - الحركة النسائية والتطور فى الشرق الأوسط	ليلى أبو لغد	ت : نخبة من المترجمين
١٢١ - الدليل الصغير فى كتابة المرأة العربية	فاطمة موسى	ت : محمد الجندى ، وإيزابيل كمال
١٢٢ - نظام العبودية القديم ونموذج الإنسان	جوزيف فوجت	ت : منيرة كروان
١٢٣ - الإمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية	نيتل الكسنر وفنادولينا	ت : أنور محمد إبراهيم
١٢٤ - الفجر الكائب	جون جراى	ت : أحمد فؤاد بلبع
١٢٥ - التحليل الموسيقى	سيدريك ثورپ ديفى	ت : سمحه الخولى
١٢٦ - فعل القراءة	فولفانج إيسر	ت : عبد الوهاب علوب
١٢٧ - إرهاب	صفاء فتحي	ت : بشير السباعى
١٢٨ - الأدب المقارن	سوزان باسنت	ت : أميرة حسن نويرة
١٢٩ - الرواية الإسبانية المعاصرة	ماريا دالورس أسيس جاروت	ت : محمد أبو العطا وآخرون
١٣٠ - الشرق يصعد ثانية	أندريه جوتدر فراتك	ت : شوقى جلال
١٣١ - مصر القديمة (التاريخ الاجتماعى)	مجموعة من المؤلفين	ت : لويس بقطر
١٣٢ - ثقافة العولة	مايك فيذرستون	ت : عبد الوهاب علوب
١٣٣ - الخوف من المرايا	طارق على	ت : طلعت الشايب
١٣٤ - تشريع حضارة	بارى ج. كيمب	ت : أحمد محمود
١٣٥ - المختار من نقد س. إليوت (ثلاثة أجزاء)	ت. س. إليوت	ت : ماهر شفيق فريد
١٣٦ - فلاحو الباشا	كينيث كونو	ت : بسحر توفيق
١٣٧ - مذكرات ضابط فى الحملة الفرنسية	جوزيف مارى مواريه	ت : كاميليا صبحى
١٣٨ - عالم التلفزيون بين الجمال والعنف	إيقلينا تارونى	ت : وجيه سمعان عبد المسيح
١٣٩ - باريس فى	ريشارد فاچتر	ت : مصطفى ماهر
١٤٠ - حيث تلتقى الأنهار	هربرت ميسن	ت : أمل الجبورى
١٤١ - اثنتا عشرة مسرحية يونانية	مجموعة من المؤلفين	ت : نعيم عطية
١٤٢ - الإسكندرية : تاريخ وليل	أ. م. فورستر	ت : حسن بيومى
١٤٣ - قضايا التطير فى البحث الاجتماعى	ديريك لايدار	ت : عدلى السمري
١٤٤ - صاحبة اللوكاندة	كارلو جولونى	ت : سلامة محمد سليمان

١٤٥ - موت أرتيميو كروث	كارلوس فويتس	ت : أحمد حسان
١٤٦ - الورقة الحمراء	ميجيل دى ليس	ت : على عبد الرؤوف البعبي
١٤٧ - خطبة الإدانة الطويلة	تاتكريد بورست	ت : عبد الغفار مكاوي
١٤٨ - القصة القصيرة (النظرية والتقنية)	إنريكي أندرسون إمبرت	ت : على إبراهيم على منوفى
١٤٩ - النظرية الشعرية عند إليوت وأندونيس	عاطف فضول	ت : أسامة إسبر
١٥٠ - التجربة الإغريقية	روبرت ج. ليتمان	ت : منيرة كروان
١٥١ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)	فرنان برودل	ت : بشير السباعي
١٥٢ - عدالة الهنود وقصص أخرى	نخبة من الكتاب	ت : محمد محمد الخطابي
١٥٣ - غرام الفراعنة	فيولين فاتويك	ت : فاطمة عبد الله محمود
١٥٤ - مدرسة فرانكفورت	فيل سليتر	ت : خليل كلفت
١٥٥ - الشعر الأمريكي المعاصر	نخبة من الشعراء	ت : أحمد مرسى
١٥٦ - المدارس الجمالية الكبرى	جى أنبال والآن وأوديت ثيرمو	ت : مى التلمساني
١٥٧ - خسرو وشيرين	النظامى الكنجوى	ت : عبد العزيز بقوش
١٥٨ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ٢)	فرنان برودل	ت : بشير السباعي
١٥٩ - الإيديولوجية	ديفيد هوكس	ت : إبراهيم فتحى
١٦٠ - آلة الطبيعة	بول إيرليش	ت : حسين بيومى
١٦١ - من المسرح الإسباني	اليخاندرو كاسونا وأنطونيو جالا	ت : زيدان عبد الحليم زيدان
١٦٢ - تاريخ الكنيسة	يوحنا الأسيوى	ت : صلاح عبد العزيز محجوب
١٦٣ - موسوعة علم الاجتماع	جوردن مارشال	ت : مجموعة من المترجمين
١٦٤ - شامبوليون (حياة من نور)	جان لاكوتير	ت : نبيل سعد
١٦٥ - حكايات الثلج	أ. ن. ألمانا سيفا	ت : سهير المصايفة
١٦٦ - العلاقات بين المثبتين والعلمايين فى إسرائيل	يشعياهو ليتمان	ت : محمد محمود أبو غدير
١٦٧ - فى عالم طاغور	رايندرا نات طاغور	ت : شكرى محمد عياد
١٦٨ - دراسات فى الأدب والثقافة	مجموعة من المؤلفين	ت : شكرى محمد عياد
١٦٩ - إبداعات أدبية	مجموعة من المبدعين	ت : شكرى محمد عياد
١٧٠ - الطريق	ميفيل دايبيس	ت : بسام ياسين رشيد
١٧١ - وضع حد	فرائك بيجو	ت : هدى حسين
١٧٢ - حجر الشمس	مختارات	ت : محمد محمد الخطابي
١٧٣ - معنى الجمال	ولتر ت. ستيس	ت : إمام عبد الفتاح إمام

(زُحَّتْ الطَّبِيعُ)

الهيولية تصنع علماً جديداً	الجانب الدينى للفلسفة
مختارات من النقد الأنجلو – أمريكى	الولاية
النقد الادبى الأمريكى	مختارات من الشعر اليونانى الحديث
موت الأنب	چان كوكتو على شاشة السينما
عن الذباب والفئران والبشر	الأرضة
العولة والتحرير	نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية والقوانين المعالجة
علم اجتماع العلوم	العنف والتبوءة
الكلام رأسمال	العمى والبصيرة (مقالات فى بلاغة النقد المعاصر)
محاورات كونفوشيوس	التليفزيون فى الحياة اليومية
رحلة إبراهيم بيك	أنطوان تشيخوف
قصص الأمير مرزبان على لسان الحيوان	تاريخ النقد الادبى الحديث (الجزء الرابع)
شتاء ٨٤	الإسلام فى السودان
الشعر والشاعرية	العربى فى الأنب الإسرائيلى
ديوان شمس	ضحايا التنمية
عامل المنجم	المسرح الإسيانى فى القرن السابع عشر
مصر أرض الوادئ	فن الرواية
الرافيل أو الجيل الجديد	ما بعد المعلومات
سحر مصر	علم الجمالية وعلم اجتماع الفن
أسفار العهد القديم	المهلة الأخيرة

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٣٣٩١ / ١٩٩٩

